البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

ملف العدد :

أسئلة النظرية الأدبية والمنهج النقدي

العدد
العاشر
صيف
2018

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية محكمة

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

البلاغة والنقد الأدبي - مجلة فصلية علمية محكمة
عنوان المراسلة: صندوق البريد رقم 89. البريد المركزي. الرباط المدينة. المغرب.
البريد الإلكتروني: elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com
أو adnanimohammed@gmail.com
الهاتف: 35 12 65 65 06 أو 44 67 35 37 05
الملف الصحافي: 6/014
رقم الإيداع القانوني: 2014PE0036
ردمد: 2351-8790
الغلاف من تصميم الفنان: محمد السالمي
المطبعة: طوب بريس – الرباط
التوزيع: سبريس

قواعد النشر في المجلة

تنشر مجلة «البلاغة والنقد الأدبي» جميع الدراسات والمقالات الأصلية والمترجمة من أي لغة أخرى في مجال اختصاصها، المراعية لأدبيات البحث العلمي.

وتيسيرا لعمل هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة، ولإعطاء المساهمة حظا أوفر في النشر، يرجى الالتزام بالأدبيات الآتية:

- ترسل المساهمات على البريد الإلكتروني للمجلة elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com، مكتوبة بالوورد، بحجم 14، وبخط Simplified Arabic في المتن.
- توضع الإحالات في أسفل كل صفحة، مع الاقتصار على اسم المؤلِّف، والمؤلَّف، والصفحة فقط. وتُثبت المصادر والمراجع والدوريات باللغة العربية أو الأجنبية في آخر المساهمة (اسم المؤلِّف، اسم المؤلَّف، دار النشر، سنة النشر، ورقم الطبعة). وإذا كان مقالا من مجلة، يوضَع بين مزدوجتين، ويُذكر العدد أو المجلد والسنة. ويُراعى في إعداد كل ذلك الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.
- يُؤْمَل ألا يتجاوز عدد الكلمات 5000 كلمة.
- يُرفَق النص المترجَم من أي لغة بالنسخة الأصلية له، مع ضرورة التوثيق.
- يُبَلَّغُ أصحاب المساهمات بتسلم مساهماتهم العلمية فور التوصل بها، وتحال على هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة للبث فيها على نحو سري. ويُبلغ أصحاب المساهمات المجازة بذلك.
- تَطلب هيئة التحرير، في إطار التعاون العلمي، إجراء التعديلات الضرورية عند الاقتضاء. اختزالا أو توسيعا أو تصويبا.
- لا تعاد المساهمات لأصحابها، سواء تلك المقبولة للنشر، أو التي لم تُقبل.

المرجو أن يلتزم الباحثون بهذه القواعد تيسيرا لعمل هيئة التحرير واللجنة الاستشارية

المحتويات

كلمة العدد

ثلاث سنوات من عمر مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»، وها قد راكمت عشرة أعداد من المعرفة التي أنتجتها أقلام الباحثين المغاربة والعرب في مجالات متعددة، وسهرت على تدقيقها وتحكيمها وتنسيقها وإخراجها اللجنة العلمية وهيئة التحرير، اللتان أرادتا من هذه المجلة أن تكون إضافة نوعية لما سبقها من مجلات، أو عاصرها، سواء في التخصص نفسه أو في غيره من التخصصات.

إن اختلاف مرجعيات الكتاب، وتعدد الإنتاج المعرفي الذي قدمته المجلة، وجد اتِّسَاقَهُ في الخط التحريري الذي أعلنت عنه هيئة التحرير والتزمت به، وهو خط ضَمِنَ للقارئ تأمين مساهمات علمية تلتفت إلى كل القضايا المتصلة بالأدب: قديمه وحديثه، نثره وشعره، متنه ومنهجه (تنظيرا وتطبيقا).

كما ضمن له تقديم ملفات أدبية تمتد من السيميائيات حتى الشعر المغربي المعاصر، مرورا بالنقد الثقافي، والترجمة، واللسانيات، والسرد، إضافة إلى دراسات وأبحاث قدمت زادا معرفيا نفيسا لكبار الكتاب المغاربة والعرب؛ فأشهر وَأَوْكَدُ الأقلام في البحث العلمي على الساحة المغربية والعربية وجدت هنا فضاء رحبا وملائما لبسط آرائها وتصوراتها، وإخراج أبحاثها ودراستها وترجماتها...، التي لها علاقة بالأدب عموما: إبداعا ونقدا. وهو الفضاء نفسه الذي رَحُبَ للأقلام المغمورة والشابة، التي هي رهان المجلة، فاستوعبت ما استوعبت من مساهماتهم القيمة.

وإذ نعتز بما راكمناه من أعداد فيها ما فيها من غنىً وثراء كمي ونوعي، نشكر كل من ساهم في ذلك مساهمة جادة، ونعتذر لمن انتظر حتى تجد مساهمته مكانها هنا، بعد أن تكون قد مرت من تحت أنظار اللجنة العلمية، وهيئة التحرير. فلا اعتبار إلا للعلمية وللفاصل الزمني.

فبقدر ما نعتز بعدد المساهمات التي تصلنا، والتي تتم إجازتها للنشر، بقدر ما نجد حرجا شديدا لتلبية رغبة باحثينا الأعزاء في النشر السريع. وقد حاولنا على مدار السنوات الثلاث -قدر المستطاع- أن نخفف عن أنفسنا هذا الحرج، ونُلَبِّي رغبة السادة الباحثين، لا تَفَضُّلاً، وإنما إحساسا منا بالمسؤولية تجاههم، وبالتقدير والامتنان لثقتهم في مجلتنا. وذلك من خلال إخراج أعداد ضخمة بالمقارنة مع كثير من المجلات.

وجريا على نهج الأعداد السابقة، يضم هذا العدد جملة من المساهمات العلمية التي يتجه بعضها إلى ركن دراسات وأبحاث متفرقة في ظواهر أدبية متنوعة، ويَتَّسِقُ البعض الآخر في اتجاه واحد ليشكل ملفا مستقلا.

وهكذا، سيجد القارئ الكريم أبحاثا في السرد لكل من الأساتذة: أحمد السعيدي، وعبد الخالق عمراوي من المغرب، ومحمّد فايد من الجزائر، والأستاذة: هيفاء الفريح من المملكة العربية السعودية. وبحثين في الشعر للأستاذين: عبد الحق وفاق، وعبد الغني حسني.

أما ملف العدد، الذي خُصِّصَ للنقد الأدبي الحديث وقضاياه الموضوعية والمنهجية، فقد ضم سبع مساهمات للأساتذة: أحمد الجرطي، وإدريس الخضراوي، وعبد الواحد لمرابط، ومحمد خرماش، ومحمد مساعدي، ويحيى بن الوليد من المغرب، والأستاذ: نادر كاظم من مملكة البحرين.

هذا، إضافة إلى ترجمة قدمها الأستاذان: حافظ إسماعيلي علوي، وامحمد الملاخ، ودراسة «مصطلحية» حول التخييل للأستاذ: عثماني الميلود، وقراءة في كتاب الأستاذ سعيد العوادي «حركية البديع في الخطاب الشعري»، تقدم بها الأستاذ: إبراهيم نادن.

ولأننا نعلم أن الأحسن عدوٌّ للحسن، وأن المرء الجادَّ والمسؤول ما إن ينتهي من عمل إلا ويَضع نصب أعينه قول العماد الأصبهاني: «إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه، إلا قال في غَده: لو غُيِّرَ هذا لكان أحسن، ولو زيدَ كذا لكان يُستحسَن، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل، ولو تُرِك هذا لكان أجمل؛ وهذا من أعظم العبَر، وهو دليل على اَستيلاء النقص على جُملة البشر»، فإننا، في هيئة تحرير مجلة «البلاغة والنقد الأدبي»، حريصون كل الحرص على تقديم الأحسن والأفيد، وعلى إبقاء صلتنا بالقارئ ممتدة إلى آفاق معرفية لا حدود لها؛ لذلك لا ندخر جهدا في تحري الأجود من الجيد إرضاء لأنفسنا كباحثين أولا، وإرضاء للقارئ بمختلف مرجعياته وأذواقه ثانيا.

والله ولي التوفيق


د. محمد مساعد
العالم بين التناهي
واللاتناهي
لدى ابن رشد

دراسات وأبحاث

جامعة سيدي محمد بن عبد الله
الكلية متعددة التخصصات بتازة
مختبر اللغة والأدب والتواصل

النظرية الأدبية والمنهج النقدي

قضايا وإشكالات



محمد مساعدي

تنسيق وتقديم:
عبد الواحد المرابط

إبراهيم عمري

المرأة تنتصر دائما:
قراءة جديدة في حكاية الجارية تودد

أحمد السعيدي(*)

توطئة

حضرتني فكرة البحث في قصة الجارية تودد(1)، لما قدّمتُ بحثا عن «مخطوطات ألف ليلة في المغرب» في ندوة عن ألف ليلة وليلة(2) نظمها معهد INALCO في باريس. في الببليوغرافيا بروز واضح لقصة تودد دون غيرها من النصوص والقطع. الأمر الآخر أن الحكاية شبيهة بدائرة معارف صغرى انتشرت في خزائن العلماء والخواص بكثرة، رغم أنها قصة خافتة الحبكة فهي حبلى بالمعارف المتنوعة، لتصير تودد معلّمة العلماء بمعارفها، حيث تمثل قصتها شبه «عقيدة» صغرى في الضروري من علوم الدين والدنيا.

جارية مجهولة من مجتمع الجواري، تلج مجلس الخليفة هارون الرشيد مستعرضة علومها الجمّة، فتناظر وتنتصر في علوم الدين والدنيا، في الجد والهزل على نخبة الرشيد الوازنة. هذه فكرة الحكاية الرئيسة لا غير. من أين جاءت هذه الجارية الأعجوبة الأشبه بهيباتيا السَّكندرية؟ كيف تلقّت العلم وأين؟ وكيف انتصرت بعلمها (من الهامش والقاصي) على علم المركز؟

(4)ابتداء من الليلة السادسة والثلاثين بعد الأربعمائة (436) من حكايات ألف ليلة وليلة، تفاجئنا حكاية الجارية تودد مع علماء وفقهاء هارون الرشيد القائل لها: «يا تودد ما تحسنين من العلوم؟ قالت: يا سيدي إني أعرف النحو والشعر(3) والفقه والتفسير واللغة وأعرف فن الموسيقى وعلم الفرائض والحساب والقسمة والمساحة وأساطير الأولين، وأعرف القرآن

---

*. أستاذ باحث، الكلية المتعددة التخصصات، الراشيدية.

1. تبتدئ الحكاية من الليلة 436 وتنتهي في الليلة 462. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص689-713. نشرت أيضا مستقلة بعنوان: «قصة تودد الجارية، قصة من قصص ألف ليلة وليلة، نسخة تنبكتو»، تحقيق وتقديم: فلوريال سناغوستان، الدار العليا للمتميزين، ليون (فرنسا).

F. Sanagustin, Tawaddud al-Jâriya. La docte Tawaddud. Un conte des Mille et Une Nuits. Version de Tombouctou, édition critique, ENS Editions, Lyon, 2012, (p 283).

2. عنوان الندوة: «كتاب ألف ليلة وليلة: مصادره وتطوراته وعلاقته بالآداب والفنون والعلوم»، باريس، 11-13 ديسمبر 2015. (قيد النشر في معهد إنالكو في باريس).

3. لم تناظر تودد في الشعر والأدب، ولم يطلب منها الارتجال والمساجلة (الإجازة) مثل بنان جارية المتوكل مثلا، ولم يذكر ورود شاعر ضمن علماء الرشيد. ينظر: المستظرف من أخبار الجواري، ص12.

العظيم.. ونظرت في علوم الرياضة والهندسة والفلسفة وعلم الحكمة والمنطق والمعاني والبيان وحفظت كثيراً من العلم وتعلقت بالشعر وضربت العود.. وبالجملة فإني وصلت إلى شيء لم يعرفه إلا الراسخون في العلم»[1].

في ثنايا الحكاية منطوق به ومسكوت عنه، صريح ومضمر، بؤرتها شخصية تودد الجارية، هي البطلة وصانعة الحدث، والمتحولة من جارية في بيت سيّد مفلس، إلى «إنسانة كاملة» جسدا وعقلا. تقتحم عالم الرجال «العلْم»، تؤنث المعرفة، تتحرر من سلطة الجسد (التسليع والتشييء)، تحسن المناظرة والحِجاج، تنتصر وتعرّي خصومها العلماء.. أعجوبة بتعبير الرشيد، وأخيرا إصرارها على المكوث مع سيدها وعدم مبارحته إلى حريم الرشيد.

تناظر تودد نخبة الرشيد في علوم كثيرة، تبهر الجميع مضيفة إلى ذلك البراعة في الشطرنج والنرد والعزف. مناظرةٌ تلو الأخرى، وإفحام جلّة علماء الرشيد، الذي يقر لها مع حاشيته بالتمكن والنبوغ.

رغم خفوت صورة المرأة[2] في الليالي، وبروزها بأشكال سلبية أحيانا، فهي في حكاية تودد مختلفة، تصول في ميدان مخصوص بالرجال «العلم». ما يجعل هذه الحكاية نفيسة في بابها، ودالة على الحضور الوازن للمرأة في الليالي، رغم ما قيل فيها.

هدف الدراسة تحليل هذه الحكاية الشبيهة بدائرة معارف صغرى -بتعبير محمود علي محمود مكي[3]- من حيث معارفها الجمَّة، وبيان صورة غير نمطية للمرأة في البيئة العربية، متمثلة في تودد ومخزونها المعرفي وقوتها الحِجاجية، وخطابها المناظِر المفحِم. فضلا عن توكيد انتصارها على صعيد نص محكي متخيل، وهو ما ينبئ بوجود عقلية مخالفة لما يُظن أنه سائد عند العرب في العصر الوسيط، تُعلي من شأن المرأة عقلا ومعرفة وحِجاجا. خطاب الحكاية أن المرأة تودد تنتصر دائما، في الجد والهزل، تناظر وتفحم، مع ذكاء وحضور بديهة.

هوية تودد

من هي تودد؟

1. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص691. وردت العبارة الأخيرة في موضعين من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿لَكِن الرَّاسِخُونَ في الْعِلْمِ مِنْهُمْ وَالْمُؤْمِنُونَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ﴾. النساء، الآية162. وقوله: ﴿وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ﴾. آل عمران، الآية7. والقصد بالراسخين في العلم: «العلماء الذين قد أتقنوا علمهم ووعوه فحفظوه حفظا، لا يدخلهم في معرفتهم وعلمهم بما علموه شك ولا لبس. تفسير الطبري، ج2/ ص219.
2. ينظر تحليل الغذامي لحكاية تودد في «المرأة واللغة»، ص85، و»القصبي»، حياة الياقوت.من تودد إلى جلنار: التناص بين «ألف ليلة وليلة» ورواية «سبعة»، مجلة البيان الكويتية، ص83، العدد531/ أكتوبر 2014م.
3. حكاية تودد الجارية وانتقالها إلى الأدب الإسباني، ص250.

في بداية الحكاية بورتريه عنها خلْقا وخُلقا وعقلا، تقول الحكاية عنها: «وكانت الوصيفة هذه ليس لها نظير في الحسن والجمال، والبهاء والكمال، والقد والاعتدال، وهي ذات فنون وآداب، وفضائل تستطاب، قد فاقت أهل عصرها وأوانها، وصارت أشهر من علَم في افتتانها، وزادت على الملاح بالعلم والعمل، والتثني والميل، مع كونها خماسية القد مقارنة للسعد بجبينين، كأنهما هلال شعبان وحاجبين أزجّين، وعيون كعيون غزلان، وأنف كحدّ الحسام، وخدّ كشقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان، وأسنان كأنها عقود الجُمان، وسرّة تسع أوقية دهن بان، وخصر أنحل من جسم من أضناه الهوى وأسقمه الكتمان، وردف أثقل من الكثبان (...) تسلب من يراها بحسن جمالها، وبريق ابتسامتها، وترميه بعيون نبل سهامها، وهي مع هذا كله فصيحة الكلام، حسنة النظام»[1].

توسم تودد بوسمين: «جارية»، و«وصيفة». الجارية في هذا السياق هي «الفَتِيَّةُ من النساء..» (مقاييس اللغة: جرى)، «والجارية من النِّساء من ذلك أيضاً، لأنَّها تُسْتَجْرَى في الخِدمة». (لسان العرب: جرى). أما الوصيفة فمن «غلام وَصِيف: شابّ، والأُنثى وصِيفة. وفي حديث أُم أَيمن: أَنها كانت وصيفة لعبد المطلب أَي أَمة.. ابن الأَعرابي: أَوْصَفَ الوصِيفُ إذا تمَّ قَدُّه، وأَوصَفتِ الجارية.. وقال ثعلب: وربما قالوا للجارية وصيفة بيّنة الوَصافة والإِيصاف، والجمع الوصائف»[2].

كلتا الوصيفة والجارية فيهما الخدمة وسلب الحرية، وإن كان الوسم الثاني (الجارية) أجرى على الألسنة في وصف هذه الطائفة من النساء.

هذا ما تشي به الحكاية عن تودد «المرأة الكاملة». لكن من أين أتت؟ ما أرومتها؟ كيف دخلت بيت والد أبي الحسن، بالشراء أو الإهداء..؟ أين حصّلت[3] علمها الراسخ؟ وكيف حصّلته على فَتاءٍ في السنّ؟ ومن علّمها[4]؟

البورتريه المقدَّم في الحكاية غير مكتمل، لا ورود لما يدل على أصل تودد: لون شعرها (أسود أو أشقر) ولون عينيها، ولون بشرتها.. لا شيء يحدّد الأصل والمحتِد، من الشرق أو الغرب.. في الحكاية تعمية لذلك، ربما كانت مقصودة.

1. ألف ليلة وليلة، 1ج/ ص689-690.
2. لسان العرب (وصف).
3. لا تكتمل الجارية بجمالها فحسب، بل يضاف إلى ذلك ما تتقن من علوم، لذلك يهتم النخاسون وغيرهم بتأهيل الجارية عبر «تطويع لسانها، وتليين حركاتها، وصقل مواهبها على أيدي أمهر المدربين، وأقدر المدرسين من ذوي الخبرة والتجربة الواسعة.» الجواري والقيان، سليمان حريتاني، ص122.
4. تثار هنا مسألة تعليم المرأة، وقد تصدى الفقيه المغربي محمد الحجوي للمسألة في مسامرته «العلم وإلا الموت»، وكتابه «تعليم الفتيات لا سفور المرأة» المدافع فيهما عن ضرورة تعليم الفتاة وتهذيبها. ينظر كتاب: الاجتهاد والتحديث، دراسة في أصول الفكر السلفي في المغرب، سعيد بنسعيد العلوي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء/ 2001م.

هوية تودد ملتبسة، لا نعلم سوى كونها جارية جميلة عالمة، وصلت إلى بيت أحد أثرياء بغداد، وناظرت علماء الرشيد فانتصرت عليهم.

في بداية المناظرة يلجأ الفقيه إلى سؤال تودد لتبيُّن هويتها، خاصة ملّتها وعقيدتها ومذهبها؛ قال لها: «أنتِ قرأت كتاب الله العزيز وعرفتِ ناسخه ومنسوخه، وتدبرتِ آياته وحروفه، قالت: نعم. فقال لها: أسألك عن الفرائض الواجبة، والسنن القائمة، فأخبريني أيتها الجارية عن ذلك، ومن ربك؟ ومن إمامك؟ وما قبلتك وإخوانك؟ وما طريقك؟ وما منهاجك؟ قالت: الله ربي، ومحمد صلى الله عليه وسلم نبيّي، والقرآن إمامي، والكعبة قبلتي، والمؤمنون إخواني، والخير طريقي، والسنة منهاجي».

سؤال الفقيه فيه حذر وارتياب، يريد التأكد من أن المناظِرة أو المسائِلة تودد من داخل النسق الإسلامي، وليست من أصحاب المِلَل والنِّحَل.

ما يهم راوي الحكاية بعيد عن هويتها، يهمّه تفاصيل المناظرة، وقدرة تودد الخارقة في الإجابة عن كل شيءٍ، علمها بحر لا ساحل له، «حاسوب موصول بالأنترنت» بلغة العصر، وهذا مصدر عجب للمناظرين، فضلا عن الرشيد.

تودد وأبو الحسن

ماذا عن سيد تودد؟ أبو الحسن، وقد وُلد لأبيه على كبر بعد تشوفه إلى الولد الذكر ودعائه وتوسله إلى الله وبذل الصدقات والقربات والنذور. والسبب –حسب الحكاية– أنه «خاف ذهاب ماله ونسبه، إذا لم يكن له ولد يرثه ويذكر به»[1]. خشي والد أبي الحسن ألاّ يعقّب؛ أي أن يحرم من الذّكر، فمن أتى بأنثى ينقطع عقبه. نقرأ في المعاجم: «العاقِبةُ: ولَدُ الرجلِ، ووَلَدُ ولَده الباقونَ بعده. وقولهم: ليستْ لفلان عاقبةٌ أَي ليس له ولَد؛ وقولُ العَرَب: لا عَقبَ له أَي لم يَبْقَ له وَلَدٌ ذَكَر. وأَعْقَبَ الرجلُ إِذا ماتَ وتَرك عَقِباً أَي ولداً. وذهب فلانٌ فأَعْقَبه ابنُه إِذا خَلَفه، وهو مثْلُ عَقَبه ويقال لولد الرجل: عَقِبُه وعَقْبُه»[2].

سيد تودد الأول أعقب ولم يعقّب، كيف ذلك؟

أعقب حين ولد له ذكر «كأنه فلقة قمر»، وتظهره الحكاية بصفات قريبة من صفات تودد (الجمال = كمال الجسد. العلم = كمال العقل). فقد تعلم أبو الحسن القرآن العظيم وفرائض الإسلام وأمور الدين القويم، والخط والشعر، والحساب والرمي بالنشاب، فكان فريد دهره، وأحسن أهل

1. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص689.
2. لسان العرب (عقب).

زمانه وعصره، ذا وجه مليح، ولسان فصيح، يتهادى تمايلاً واعتدالاً، ويترامى تدللاً واختيالاً، بخد أحمر، وجبين أزهر، وعذار أخضر»[1].

جناية أبي الحسن هي إغراقه في الملذات ما قاده إلى الإفلاس -كأن والده لم يعقّب-؛ لأن أبا الحسن جنى على نفسه ووالده بتضييع المال (الإسراف)، وتضييع النسب (لا تذكر الحكاية أنه تزوج وأنجب).

تودد صورة شبه متطابقة (توأم) لأبي الحسن (الجمال والعلم)، لكنها انمازت عنه بالعقل، في علمها الراسخ من جهة، وفي اقتراحها أن تباع للرشيد مقابل إنقاذ سيدها من جهة أخرى.

قامت تودد بكل شيء نيابة عن أبي الحسن ذي الدور الباهت في الأزمة، وتصرفت بما يليق لاسترداد ما ضاع وفق هذه الخطاطة:

مواجهة الإفلاس ← التوجه إلى الرشيد ← المناظرة ← الانتصار ← الحصول على المال ← العودة إلى أبي الحسن

الأمر أشبه بقيادة المرأة للسيارة، والرجل جالس بجوارها.. الناس سيبدون امتعاضهم، وستشرئب أعناقهم حنقا واستهزاء.. الأمر معكوس في حالة قيادة الرجل، والمرأة بجواره.. لا أحد سيعلّق...

والد أبي الحسن أعقب تودداً!

هذا صحيح ولو مجازا؛ فتودد حصّلت المال، وحافظت على النسب، أنقذت أبا الحسن من الإفلاس والضياع.. رعت تركة الوالد وهي في الأصل جزء من هذه التركة، ولا قرابة تصلها بالمتوفى، هي جارية فحسب. أفعال يُنتظر أن يقوم بها الذّكر عادة، لا شيء بدا من أبي الحسن. مضمون الحكاية يقول بأن من أنجب لم يمت، ذكرا كان أم أنثى.

ما مُستفاد تودد من تلك المغامرة (المناظرة)؟

لا شيء (إذا استثنينا بعض المال) بالموازنة مع سيدها الذي أوصلته إلى عنان السماء؛ حيث «جعله [الرشيد] نديماً له على طول الزمان، وأطلق له في كل شهر ألف دينار، وقعد مع جاريته تودد»[2].

حاز أبو الحسن أضعاف ما حازت تودد -بل حاز أكثر مما تمنّى- التي كانت زاهدة في ذلك، إنها وليّة نعمته، يكفيها أنها متوجة عقِب المناظرة.

1. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص689.
2. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص713.

سيّد تودد يصبح ضمن جلاّس الرشيد بفضل تودد. سيد صورته باهتة في الحكاية. ثم ما مستفاد الرشيد من منادمة أبي الحسن سوى إعجابه بتودد، وبصنيعها ربما لإنقاذ سيدها؟ يبدو أبو الحسن كأنه محرم لتودد في مجلس المناظرة، ينصت ويراقب وينتظر تحقق زعم تودد في تحصيل المال.

ما متحصل تودد وسيدها من ذلك كله؟

- تودد: العودة إلى سيدها + خمسة آلاف دينار.
- أبو الحسن: منادمة الرشيد + مئة ألف دينار+ ألف دينار في كل شهر+ تملك تودد.

تودد وشهرزاد

لا تنفصل حكاية تودد[1] عن الحكاية الإطار لألف ليلة وليلة (حكاية شهرزاد مع شهريار (تضاف))؛ شهرزاد تعوّل على الحكي لمجابهة شهريار وإنقاذ بنات جنسها، وتودد تستعمل العلم في مواجهة الرشيد إكراما لسيدها. المرأة في حال شهرزاد لسان، وفي حال تودد عقل[2]، يقول عبد الحميد الكاتب: «خير الكلام ما كان لفظه فحلا، ومعناه بكرا»[3].

تودّد استأثرت بهما معا: اللفظ والمعنى، فضلا عن الجسد الذي خبا فعله في المناظرة رغم أهميته[4]، يعني أن توددا تجاوزت تسليع جسدها (الجسد المشتهى فقط). نقرأ في الحكاية: «تَسلبُ من يراها بحسن جمالها وبريق ابتسامتها، وترميه بعيون نبل سهامها، وهي مع هذا كله فصيحة الكلام، حسنة النظام».

المأزق نفسه واجهته المرأتان: القرب من الفشل. في حال شهرزاد يقوم الملك شهريار، حسب بعض الروايات، بإيقاف شهرزاد بفظاظة في الليلة الحادية بعد الألف قائلا: «كفى ليضرب عنقها،

1. يفترض محمود علي مكي أن قصة تودد استيحاء من قصة الجارية عريب المأمونية التي ذكرت في كتاب «الأغاني»، كما يفترض أن اسم تودد حرّف في الحكاية الإسبانية إلى تيودور، قبل أن يتوصل إلى أن اسم تودد محرّف من اسم «تيودورا» الذي اختصر إلى «تدورة» و«تود». والقصد الملكة تيودورا التي رحل في سفارة إلى دولتها السفير يحيى بن الحكم الغزّال، وحكمت بلادها لست سنوات، وهادنت الحكم العباسي على عهد المعتصم. الحكاية في تصور مكي أصلها إغريقي قبل أن تتعرب. حكاية تودد الجارية وانتقالها إلى الأدب الإسباني، ص253.
2. تخالف حال تودد توصيف الغذامي: «تقول الثقافة: نعم. فالرجل عقل، والمرأة جسد». المرأة واللغة، ص10. ويمكن وصف عقل تودد بـ«الْعَقْلُ الْمُسْتَفَادُ: وَهُوَ أَنْ تَكُونَ الْعُلُومُ النَّظَرِيَّةُ مُتَمَثِّلَةً حَاضِرَةً لاَ تَغيبُ، فَإِنْ أُرِيدَ جَمِيعُهَا فَهُوَ أَمْرٌ يُجَوِّزُهُ الْعَقْلُ، إِذْ لاَ مَانِعَ مِنْ أَنْ يُكَرِّمَ اللهُ بِهِ بَعْضَ النُّفُوسِ الزَّكِيَّةِ مِنْ نُفُوسِ أَنْبِيَائِهِ أَوْ مَنْ شَاءَ مِنْ عِبَادِهِ، وَإِلاَّ فَهُوَ أَغْرَبُ مِنْ غَرِيب». فهرسة اليوسي، ص9.
3. المرأة واللغة، ص7.
4. أذكر هنا قصة العالم ابن السقاء الذي استدعاه ملك رومي لمناظرة علمائه المسيحيين، فقارب هزمهم لولا تدخل ابنته بإغرائها حتى طلبها ابن السقاء للزواج، واشترطت كفره بدينه؛ فوافق. «قال ابن النجار: سمعتُ عبد الوهاب بن أحمد المقرئ يقول: كان ابن السّقّاء مُقرئاً مُجوَّداً، حدّثني من رآه بالقسطنطينية مريضاً على دكَّة، فسألته: هل القرآن باق على حفظك؟ قال: ما أذكر منه إلاّ آيةً واحدةً : ﴿رُبَمَا يَوَدُّ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْ كَانُوا مُسْلِمِينَ﴾. الحِجر، الآية3، والباقي نسيته». سير أعلام النبلاء، ج20/ ص69.

فهذه الحكايات الأخيرة بصفة خاصة أحدثت لديّ مللا قاتلا..»[1]. في حال تودد يجابهها إبراهيم بن سيار النظّام (221هـ) بأسئلة محرجة بل مفحِمة، لا تقتضي علْما بل مناورة، قال: «فأخبريني أعليّ أفضل أم العباس؟ فعلمتْ أن هذه مكيدة لها؛ فإن قالت: عليّ أفضل من العباس فما لها من عذر عند أمير المؤمنين. فأطرقت ساعة وهي تارة تحمر، وتارة تصفر، ثم قالت: تسألني عن اسمين فاضلين لكل منهما فضل فارجع بنا إلى ما كنّا فيه، فلما سمعها الخليفة هارون الرشيد استوى قائماً على قدميه، وقال لها: أحسنت وربّ الكعبة يا تودد»[2]. تنتصر تودد بذكاء، متحرّرة من مكيدة النظّام؛ حيث أوهمته بانتصاره عبر صمتها. يقول الجاحظ: «ليس كلُّ صامتٍ عن حجّته مبطلاً في اعتقاده»[3].

كما يسألها الطبيب عن محذور محرج بغرض الإيقاع بها حين قال: «أخبريني عن المجامعة، فلما سمعت ذلك أطرقت وطأطأت رأسها واستحيت إجلالاً لأمير المؤمنين ثم قالت: والله يا أمير المؤمنين ما عجزت بل خجلت وإن جوابه على طرف لساني. قال لها: يا جارية تكلمي»[4].

كما يحتال المنجم في هزم تودد حين قال: «لما نظر المنجّم إلى حذقها وعلمها وحسن كلامها وفهمها، ابتغى له حيلة يخجلها بها بين يدي أمير المؤمنين. فقال لها: يا جارية هل ينزل في هذا الشهر مطر؟ فأطرقت ساعة ثم تفكرت طويلاً حتى ظن أمير المؤمنين أنها عجزت عن جوابها، فقال لها المنجّم: لم لا تتكلمين؟ فقالت: لا أتكلم إلا إن أذن لي بالكلام أمير المؤمنين، فقال لها أمير المؤمنين: وكيف ذلك؟ قالت: أريد أن تعطيني سيفاً أضرب به عنقه لأنه زنديق، فضحك أمير المؤمنين وضحك من حوله، ثم قالت: يا منجم خمسة لا يعلمها إلا الله تعالى وقرأت: ﴿إِنَّ اللَّهَ عِنْدَهُ عِلْمُ السَّاعَةِ وَيُنَزِّلُ الْغَيْثَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْأَرْحَامِ وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ مَاذَا تَكْسِبُ غَدًا وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾[5].

تودد في البدء والانتهاء «رأسمال رمزي»[6] بتعبير بيير بورديو، تمتلك مقومات لافتة جسدا وعقلا، وحديثا وحِجاجا. برزت في وقتها بالضبط، حين أفلس سيدها وضيّع ماله، ما يُظهر أفضلية الرأسمال الرمزي (العلم وتحديدا «علم المرأة») على المال، وقدرة هذا الرأسمال على جلب المال مرة أخرى.

---

1. العين والإبرة، عبد الفتاح كيليطو، ص34.
2. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص711. الأمر نفسه نجده في هذه الحكاية: «أتي الوليد بن عبد الملك برجل من الخوارج، فقيل له: ما تقول في أبي بكر وعمر؟ فأثنى خيرا، قال: فعثمان؟ فأثنى خيرا، حتى قيل له: فما تقول في عبد الملك بن مروان؟ فقال: الآن جاءت المسألة، ما أقول في رجل الحجاج خطيئة من خطاياه». البداية والنهاية، 12ج/ ص544.
3. رسائل الجاحظ، ج2/ ص144.
4. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص703– 704.
5. نفسه، ج1/ ص706.
6. يقصد بورديو بـ»رأس المال الرمزي» تلك الموارد المتاحة للفرد نتيجة امتلاكه سمات محددة؛ كالشرف والهيبة والسمعة الطيبة الحسنة.

ثيمات الحكاية

تتضمن الحكاية عدة ثيمات تنتظم في سياق بنية كلية، هي «انتصار المرأة» دائما على الذات في تحصيل ملكة عقلية (العلم)، وعلى الآخر في إفحامه وتجريده من ثيابه. من هذه الثيمات:

• **ثيمة الاستتار**: لا تذكر الحكاية شيئا عن أصل الجارية وظروف انتقالها إلى بيت أبي الحسن، ولم تتكلم إلا حين أفلس سيدها قائلة: «إياك أن تبيعني بدون ما قلت لك من الثمن فإنه قليل في مثلي. وكان سيد الجارية لا يعلم قدرها، ولا يعرف أنها ليس لها نظير في زمانها»[1]. مرحلة استتار كانت فيها تودد شبيهة باستتار الشمس، وحين حلّ ليل الإفلاس والعوز، ظهرت (تودد) شمس[2] الرفاه واليسر لاستعادة ما فات؛ رأسمال رمزي ظل مستترا.

• **ثيمة البروز**: لم تُستدع تودد للمناظرة بسبب ذيوع صيتها. لقد عرضت ذلك على سيدها المفلس. قواعد هذه اللعبة مع نخبة الرشيد من تخطيطها واقتراحها. هي مغامرة، لكنها تتكئ على ثقة كبيرة، «وبالجملة، فإني وصلتُ إلى شيء لم يعرفه إلا الرّاسخون في العلم»[3]. المناظرةُ أفضل المطالب لانتزاع المرغوب -هذا لسان حال تودد-، لكنه الأصعب والأجرأ، أي مناظرة «علم حاضرة الدنيا، بغداد»، وعلى رأسهم النظّام. هنا تبرز تودد وتسفر[4] وتحاجّ وتناظر، تبدأ تفاصيل المناظرة أمام (ترسانة) الرشيد الدينية والدنيوية، الجدية والهزلية.

• **ثيمة المناظرة**[5]: يقول الرشيد: «أريد منكم أن تناظروا هذه الجارية في أمر دينها، وأن تدحضوا حجتها في كل ما ادعته. فقالوا: السمع والطاعة لله ولك يا أمير المؤمنين.» أمر سلطاني واضح يوعز للنخبة الرشيدية، بامتداداتها في علوم الدين والدنيا، بمناظرة جارية مشرئبّة إلى المواجهة. لا تقتضي المناظرة علما فقط، بل شروطها أكثر:

1) إتقان الجدل؛
2) والعلم بالمسألة؛
3) والصدق في نسبة المعار؛
4) وصون اللسان عن الفحش؛
5) والسكينة والوقار.

---

1. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص690-691.
2. من معاني الجارية في المعاجم أنها عين الشمس أو الشمس في السماء. (لسان العرب، ومقاييس اللغة، مادة: جرى).
3. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص691.
4. لا امرأة أخرى في المجلس عدا تودد، وإن كان الراجح حضور نساء الرشيد من وراء حجاب. ما شعورهن إزاء انتصار تودد غير الانتشاء والضحكات المكتومة والشماتة في علماء الرشيد؟ لقد رفعت تودد لواءهن عاليا.
5. هي «مُبَاحَثَةٌ بَينَ مُتَنَازِعَيْن فَأَكْثَرَ، لتَحْقيقِ حَقٍّ، أَوْ إِبْطَال بَاطِل، أَوْ تَغْلِيب ظَنٍّ. وَتُسَمَّى أَيْضاً: الْمُجادَلَةَ وَالْمُحاجَّةَ؛ لأَنَّ كُلاًّ مِنَ الْخَصْمَيْنِ يُفَاوِضُ الآخَرَ بِالنَّظَرِ وَبِالْجِدَالِ وَبِالْحُجَّةِ». فَهرسة اليوسي، ص40.

ليست تودد قبالة مبتدئين.. إنهم جهابذة، خاصة النظّام. هل تورطتْ تودد؟! لا يبدو شيء من ذلك. تقول الحكاية: «فعند ذلك أطرقت الجارية برأسها إلى الأرض، وقالت: أيّكم الفقيه العالم المقرئ المحدّث؟ فقال أحدهم: أنا ذلك الرجل الذي طلبت، فقالت له: اسأل عمّا شئت...»[1].

تنبئ مجريات المناظرة بتساقط بيادق الرشيد، وتجريد علمائه. الرشيد منشرح لذلك، ولا يظهر عليه الامتعاض، بل يثني على تودد، ويبدو متحمسا لمتابعة المشهد، ومن المعلوم «سماحة سلاطين الإسلام مع الفصحاء في الغالب الأعم»[2]. تنجح تودد في المناظرة، وهزم العلماء والفنانين ولاعبي النرد والشطرنج.. وتجريدهم واحدا تلو الآخر، المناظرة لعبة شطرنج («العبة الحرب» بتعبير الجاحظ)، عرفت ازدهارا في عهد العباسيين؛ حيث ترجئ تودد (الملكة) الإيقاع بالشاه (النظّام)[3] إلى آخر اللعبة، تسلية للحاضرين، خاصة الرشيد[4]، قبل أن تلعب الشطرنج فعلا، وتنتصر دائما. الشطرنج في الحكاية لعبتان أو شطرنج داخل شطرنج:

1. لعبة كبرى (رقعة رمزية) بين تودد وعلماء الرشيد: النظّام (الشاه)، العلماء الآخرون (القطع والبيادق)، راعي اللعبة (هارون الرشيد). هزمت تودد العلماء وحاصرها النظام ثم حاصرته فهزمته.

2. لعبة صغرى (رقعة فعلية): بين تودد ولاعبي الرشيد.

3. النتيجة: تتويج دائم لتودد.

انتصار = (لعبة الشطرنج الصغرى)
تودد ≠ لاعبو الرشيد

انتصار = (لعبة الشطرنج الكبرى)
تودد ≠ علماء الرشيد

• **ثيمة الانتصار**: انتصار بعد الأخذ والرد مع علماء القراءات والتفسير والحديث والفقه والطب والفلك والتنجيم والفلسفة والمنطق والشطرنج والنرد والموسيقى والغناء. ليس سهلا

---

1. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص709.
2. القريض والجريض، السعيد أهراو، ص. 632. قارن ذلك بما قاله القيصر في حق عامر الشّعبي في رسالته إلى عبد الملك بن مروان، ونصها: «عجبتُ لأمة فيها مثل هذا الرجل كيف تركوه، وبايعوك أنت ملكاً عليه».
3. حنث النظام في يمينه بعد أن هزمته تودد، قال: «والله لأغلبنك وأجعلنك حديثاً يتحدث بك الناس جيلاً بعد جيل، فقالت له الجارية: كفر عن يمينك. ألف ليلة وليلة، 1/ 709.
4. يُقال إن أوّل من لعب بالشطرنج من خلفاء بني العباس هو هارون الرشيد، القائل: الشطرنج يعلّم الصبر والسياسة والمكر وعمل الفكر. الشطرنج في التراث العربي، زهير أحمد القيسي، ص95.

هذا التتويج لتودد، نقرأ: «فطرب أمير المؤمنين وقال: بارك الله فيك ورحم من علمك»[1] بانتهاء اللعبة/ المناظرة تحقق تودد هدفا ليس شخصيا بالضبط، هدف غيريٌّ لسيدها، هو العودة إلى الرّفاه. ما هدف تودد سوى الانتصار؛ أي إثبات زعْم البداية (تحدّي نخبة الرشيد)؟ لقد حققت ذلك بعد مغامرة شاقة (لن تنال أي شيء إن لم تفلح). الاَنتصار للأنثى العقل، وكأنها بلا جسد أنثوي متميز، تنحية الجسد من الصورة تماما.

• **تيمة التجريد**: إزالة الثياب بعد كل انتصار لتودد بوصفه عقابا رمزيا. نقرأ في مقاطع كثيرة: «فقالت: انزع ثيابك وأنا أفسرها لك. قال أمير المؤمنين: فسّريها وأنا أنزع لك ما عليه من الثياب». وأيضا: «فلما سمع أمير المؤمنين ذلك منها، أمر أن تنزع ثياب الفقيه وطيلسانه فنزعهما ذلك الفقيه وخرج مقهوراً منها خجلاً من بين يدي أمير المؤمنين. ثم نزع ثيابه وانصرف مقهوراً»[2]. وأيضا في انتصارها على الشطرنجي: «ثم قالت له: انزع ثيابك فقال لها: اتركي لي السراويل وأجرك على الله وحلف بالله لا يناظر أحداً ما دامت تودد ببغداد ثم نزع ثيابه وسلمها لها وانصرف»[3]. التجريد مقصود، لكن من يقوم به؟ جارية تجرّد علماء عليهم سمْت الوقار؛ مشهد يكتنفه قهر وذل، كما يعقبه ضحك وسُخْر. هذا لا يختلف عن فلسفة الشطرنج كما قال الهمذاني: «كُنْ مَعَ النَّاسِ كَلاعِبِ الشِّطْرَنْجِ، خُذْ كُلَّ مَا مَعَهُمْ، وَاحْفَظْ كُلَّ مَا مَعَكَ»[4]. فضلا عن أن التجريد من الثيابَ (خاصة للرجل)، وحلق الرأس واللحية، والتشهير.. في الثقافة العربية الإسلامية عِقاب وإذلال، لاسيما أمام المجلس، وأيّ مجلس فيه تمام الذل أكثر من مجلس هارون الرشيد. وقد تجرّع النظّام كبير العلماء من نفس كأس المهانة، «ثم قال للنظّام: انزع ثيابك فقام وقال: أشهد على جميع من حضر هذا المجلس أنها أعلم مني ومن كل عالم ونزع ثيابه وقال لها: خذيها لا بارك الله لك فيها، فأمر له أمير المؤمنين بثياب يلبسها»[5].

• **ثيمة الوفاء**: كانت تودد وفية[6] لسيدها، وأكثر وفاء لوالد سيدها. الابن ضيّع المال، وهي صانته. التركة[7] يصونها الأباعد، ويتلفها الأقارب. ليس لأبي الحسن شركاء في الإرث (المال). فضلت تودد المكوث مع سيدها، رغم أنها بيعت للرشيد؛ أي صارت في عِداد نسائه، وكان في

1. ألف ليلة وليلة، 1ج/ ص712.
2. نفسه، 1/ 697.
3. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص712.
4. مقامات الهمذاني، المقامة الوصية، ص235.
5. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص711.
6. ما الذي حدا بتودد إلى فعل ذلك؟ هل عشق أبي الحسن؟ لا شيء في الحكاية من ذلك. سيقول قائل: ربما كان عليها أن تتمنى البقاء مع الرشيد، أو العتق والعودة إلى الديار.. إلخ
7. في الحقيقة تدخل تودد أيضا ضمن التركة؛ أي ما ورثه أبو الحسن عن والده، جارية والده صارت جاريته، لكنها تحولت إلى المنقذ من ضلال الإفلاس والحاجة. الوضع أشبه بشيء ثمين يُخبّأ للأوقات العصيبة.

مُكْنتها أن تكون حظية تقول الحكاية: «وقال لها: يا تودد تمنّي عليّ. قالت: تمنيت عليك أن تردّني إلى سيدي الذي باعني. فقال لها: نعم. فردّها إليه، وأعطاها خمسة آلاف دينار لنفسها، وجعل سيدها نديماً له على طول الزمان»[1]. ما ردّ فعل امرأة أخرى لو فتح لها باب التمني؟ البقاء في جوار الرشيد لا محالة، بصفة جارية أو حظية أو زوجة.. نستحضر هنا حكايتين: حكاية هارون الرشيد مع البنت العربية التي أعجب بفصاحتها، والزواج بها، نقرأ فيها: «فقال الخليفة لجعفر: لا بد من زواجها فتوجّه إلى أبيها وقال له: إن أمير المؤمنين يريد ابنتك فقال: حباً وكرامة تهدى جارية إلى حضرة مولانا أمير المؤمنين، ثم جهزها وحملها إليه فتزوجها ودخل بها فكانت عنده من أعز نسائه»[2]. وحكاية المأمون مع الفتاة العربية التي أعجب أيضا بفصاحتها «.. فتعجب المأمون منها وطرب طرباً شديداً، ثم قال: لأتزوجن بها؛ لأنها من أكبر الغنائم، ووقف حتى التحق به العسكر، فنزل وأرسل خلف أبيها وخطبها منه، فزوّجه بها»[3].

كل هذه الثيمات تصبّ في فكرة متواترة، وهي أن توددا بما هي أنثى، جارية، امرأة وحيدة.. انتصرت وتنتصر دائما، ليس بأهم ما عُرف أنها تمتلكه «الجسد»، بل بأهم ما جُهل أنها تمتلكه «العقل»، في مواجهة حِمى الرجال «العلم»، وقد تم ذلك في شبه لعبة، بل في لعبة دقيقة، كانت فيها الغلبة لجارية متخرجة من غير المركز في علمها، لم تُزْرِ بعلماء المركز وفقهائه فحسب، إنها تجاوزت تسليع الجسد، تركته يراقب ما يقع من دون تدخل. المرأة عقل، ولا شيء أسهل من التنصل من سلطة الجسد في حال تودد.

تودد انتصرت، بل تنتصر دائما على ترسانة علماء الرشيد المسلحين بعلوم ومعارف جمة، ويشهدون بذلك مرغمين أمام الملأ، وعلى رأسهم النظام في قوله: «أشهد على جميع من حضر هذا المجلس أنها أعلم مني ومن كل عالم»[4]. كما يعترف صاحب النرد بالهزيمة في ما نصّه: «وقام وهو يرطن بالإفرنجية ويقول: ونعمة أمير المؤمنين إنها لا يوجد مثلها في سائر البلاد»[5]. وأخيرا الخليفة[6]: «فطرب أمير المؤمنين وقال: بارك الله فيك ورحم من علمك»[7].

اعتراف جماعي ورسمي بتودد؛ اعتراف من أهل الجد والهزل.. من الخليفة نفسه، ماذا عسى توددا تفعل؟ إطلاق العنان للأنا كي تمارس العُجْب والتبختر والاستعلاء والتشفي والسُّخْر.. لا

1. ألف ليلة وليلة، 1ج/ ص713.
2. نفسه، 1/ 186.
3. المستطرف في كل فن مستظرف، ج1/ ص84.
4. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص711.
5. نفسه، 1/ 712.
6. أعجب الرشيد بجواري أخريات مثل دنانير. ينظر: الجواري والقيان، سليمان حريتاني، ص124، ودور الجواري والقهرمانات، سولاف فيض الله، ص78.
7. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص712.

شيء من ذلك بدا في الحكاية.. حال تودد لم يتغير.. ظلت محافظة على آداب المناظرة، وهذا أمر ذو بال في شخصيتها.

ماذا بعد.. أو تودد بعد المناظرة؟

أسوق هنا نهاية الحكاية: «بلغني أيها الملك السعيد أن الخليفة أعطى الجارية خمسة آلاف دينار، وردها إلى مولاها، وجعله نديماً له على طول الزمان، وأطلق له في كل شهر ألف دينار، وقعد مع جاريته تودد في أرغد عيش؛ فأعجب الملك من فصاحة[1] هذه الجارية، ومن غزارة علمها وفهمها وفضلها في كامل العلوم، وانظر إلى مروءة أمير المؤمنين هارون الرشيد حيث أعطى سيدها هذا المال، وقال لها: تمنيّ علي، فتمنت عليه أن يردها إلى سيدها، فردها إليه، وأعطاها خمسة آلاف دينار لنفسها، وجعل سيدها نديماً له، فأين يوجد هذا الكرم بعد الخلفاء العباسيين رحمة الله تعالى عليهم أجمعين»[2].

لا تذكر الحكاية ما يقع بعد ذلك، ولا شك في أن ثمة أحداثا هامة أو تافهة ستقع بعد هذه النهاية. سيعود أبو الحسن وتودد أدراجهما إلى البيت، سيثني السيد على جاريته أشدّ الثناء، ويفتح لها باب التمني. ربما أعتقها وتزوجها، وعاشا في ثبات ونبات، وخلفا صبياناً وبنات، إلى أن جاء هادم اللذات، ومفرق الجماعات. هذه هي النهاية السعيدة التي تثلج صدور القراء عادة.

وتوجد نهاية أخرى أقل سعادة: تشعر تودد بالضجر بفعل ذهاب سيدها يوميا إلى بلاط الرشيد، كما تحس بغضب سيدها حيث صار يشار إليه بالبنان، وتوضع له ألقاب من قبيل: الرجل المحظوظ والسيد المنعّم والشخص الخامل.. وربما نبزه الناس بألقاب مثل: ظل تودد، صنيعة تودد، تابع الجارية... كما يزيد حنق أبي الحسن وغيرته بسبب استدعاء تودد إلى بلاط الرشيد لإطْلاع ضيوف المملكة على أحد أعاجيب بغداد، أو مناظرة علماء من أقصى البلاد.. يفكر أبو الحسن في بيع تودد أو إبعادها أو حتى قتلها.. ليس في مُكْنَتِهِ ذلك؛ لأن الرشيد يسأله عنها دائما.. أصبح أبو الحسن عبدا لتودد..

خاتمة

انتصار تودد على علماء الرشيد، يعني أن من أخذت عنهم تلك العلوم أعلم من نخبة الرشيد. هنا يقع التقابل بين العلم الرسمي حَمَلَتُه من علماء البلاط، والعلم غير الرسمي (حملته غير معلومين)، تمثله تودد ومن علّمها. علماء السلطان ليسوا سلاطين العلماء، هذا ما تضمره الحكاية.

---

1. ترد حكايات نساء فصيحات في كتب التراث، نموذج فصل «ذكر فصحاء النساء وحكاياتهن» في المستطرف، ج1/ ص83.
2. ألف ليلة وليلة، ج1/ ص713.

تودد المرأة الفتية أعلم علماء الأمة. أو بالأحرى عالمة العلماء أو شيخة العلماء أو سلطانة العلم. هذه بعض الألقاب التي ستسري على ألسنة الناس.

في الحكاية احتفاءٌ كبيرٌ بالمرأة ممثلة في تودد التي جمعت إلى الجمالِ العلمَ، وركبت الصَّعب (المناظرة) لإنقاذ سيدها من كبوته. «ألف ليلة وليلة» ليست متجنية على النساء كما يُشاع. أظهرت المرأة في أوضاع حكائية مختلفة، وأنساق قيمية متنوعة، وتشكل تودد أحد الأوضاع المتفردة في الليالي. امرأة وحيدة تنتصر دائما.

المصادر والمراجع

1. الكتب

- إسماعيل بن عمر بن كثير، البداية والنهاية، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، هجر للطباعة والنشر، القاهرة/ 1998م.
- ألف ليلة وليلة، دون مؤلف، دار صادر بيروت، ط 2/ 2008م.
- بديع الزمان الهمداني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، قدم لها وشرح غوامضها: محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت/ 2005م.
- جلال الدين السيوطي، المستظرف من أخبار الجواري، حققه: صلاح الدين المنجّد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط 2/ 1976م.
- الحسن بن مسعود اليوسي، فهرسة اليوسي، تحقيق: زكرياء خثيري، دار الكتب العلمية، بيروت/ 2009م.
- زهير أحمد القيسي، الشطرنج في التراث العربي، منشورات وزارة الإعلام، بغداد/ 1977م.
- السعيد أهراو وآخرون، القريض والجريض، محاولة في دراسة مقام الرهبة من خلال رسائل الحسن اليوسي إلى المولى إسماعيل، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن/ 2015م.
- سعيد بنسعيد العلوي، الاجتهاد والتحديث، دراسة في أصول الفكر السلفي في المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء/ 2001م.
- سليمان حريتاني، الجواري والقيان وظاهرة انتشار أندية ومنازل المقينين في المجتمع العربي الإسلامي،، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق/ 1997م.
- سولاف فيض الله حسن، دور الجواري والقهرمانات في دار الخلافة العباسية، صفحات للدراسات والنشر، دمشق/ 2013م.

- شهاب الدين الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، ج 1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت/ 1992م.
- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3/ 2006م.
- الطبري، تفسير الطبري من كتابه «جامع البيان عن تأويل آي القرآن»، هذبه وحققه وضبط نصه وعلق عليه: بشار عواد معروف وعصام فارس الحرستاني، مؤسسة الرسالة، بيروت/ 1994م.
- عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة: مصطفى النحال، نشر الفنك، الدار البيضاء/ 1996م.
- عمرو بن بحر الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج 2، مكتبة الخانجي بالقاهرة/ 1964م.
- محمد بن أحمد الذهبي، سير أعلام النبلاء، حققه وخرج أحاديثه وعلق عليه: شعيب الأرناؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، ج 20، مؤسسة الرسالة، بيروت/ 1982م.

2. المجلات

- فصول، مج 13، عدد 2/ 1994م.
- البيان الكويتية، العدد 531/ أكتوبر 2014م.

شعريّة «الذات والتَّشَظّي»
في الشِّعرِ المَغربي المُعاصر: قصيدة الشّباب
بين سُؤال المَعنى وإِشكَال الاستمرارية

عبد الحق وفاق(*)

شَهد الشّعر المغربي الحديث والمُعاصر، من بداية الستينيات إلى الآن تَطوّرا مُهما، وتحوّلا كَبيرا في النُّظُم والأنساقِ المُتعلقة بقرض الشِّعر. هذا التّحول الذي عرفته هذه التّجربة الشعرية، هو امتداد أسهمت فيه التيارات الأدبية والشعرية التي سَادت فترتَيْ الثلاثينيات والأربعينيات من القرنِ العشرين.

كان المشهد الشعري الحديث بالمغرب، خلال هذه المرحلة الزمنية يَكتسب مَفهوما خاصّا، يتشكّل بالموازاة مع تطورِ الوعي المغربي في ظلّ تحولات ثقافية واجتماعية وفكرية وأدبية، كانت كفيلة بتشكيل مفهوم للشعر المغربي خَلَّصَهُ من ارتباطه بموضوعات العلوم والمعارف الأخرى، واعتباره مجرّد أداةٍ للعًلوم الفقهيةِ واللّغويةِ والبلاغيةِ، إلى أُفق تعبيري جمالي صِرف بِصُور وتجليات متفاوتة، تختزل الذّات والعالم، تشمَل الحاضِر والآتي، وتَستشرف المُستقبل.

لا أحدَ يُجادِل في التّحولات الجذرية التي عرفتها القصيدة المغربية منذ مطلعِ الستينيات إلى الآن، مُسايَرة للتغيرات التي كانت تَعيشُها القصيدة المشرقية في الوطنِ العربي قبلَ عِقدٍ ونِصف؛ حيث تَهاوت الأنساق الشعرية الكلاسيكية لتفسَح المجالَ أمام محاولاَت جديدة لشُعراءٍ شباب، بدأت تتفتق بحماس كبير، ورؤيةٍ جديدةٍ للكتابة والإبداع والتجريب. يقول نجيب العوفي: «إن المشهد الشعري المغًربي شًهد في العَقد الأًخير من القرن المنصرم ازدهارا شعريا كَمِّيا لافتا للانتباه وخليقا بالاعتبار»[1].

في سِياق الازدهار الكَمّي الذي أَشار إليه الباحث، وهذا التطور الذي وَسَمَ القصيدةَ المغربيةَ المُعاصرة، بدأت تلوحُ في الأفق إشكالات الكتابةِ والتجريب. ومن المفاهيم التي أفرزتها: «الشعراء الشبَاب»، أو «قصيدة الشباب»، أو «شعر الشباب» على اختلاف التّسميات أمام المُسمّى نَفسه،

*. أستاذ باحث، المغرب.

1. نجيب العوفي، جديد التجربة الشعرية الجديدة بالمغرب، الثقافة المغربية، العدد18/ 2001، ص63.

وهو ما يَطرح السّؤال بحِدّة، خاصّة مع تتابُع الكتاباتِ النقدية الموازية و«المُتواطِئة» مع هذا الإفرازِ الجديدِ الذي يَجعل منَ الشّعر مفهوما مُلتبسا يُسيءُ إلى التجربة الإبداعية كَكُل. وهو ما عبر عنه محمد عدناني: «أما (قصيدة الشباب)، فإنَّه مفهومٌ مُلتبسٌ التباسا يُسيء للتجربة، ويُضيف إليها تناقضات أخرى؛ لأنه يجمع في تركيبته بين مفهومين متناقضين؛ أحدهما فنّي ولا زَمني (القصيدة)، والآخر يَخضَع لسُلطة الزّمانِ ولا يُحدّد قِيمةَ الشّعرِ (الشباب)»[1]. وهو ما يقودنا إلى التساؤل بأكثر من صِيغة: ما الشعر إذن؟ وهل هناك زمن شعريَ؟ ثم كيف ستستطيع القصيدة أن تَقف ثابتة في زمن أُفولِ مرحلة شبابِ كُتابها؟ وهل بإمكان الشعراء كِتابة الشِّعر بعد مرحلة شبابهم في كهولتهم؟

في ضوء هذا كله، أخذ الـمَشهد الشّعري المغربي المعاصر يَطرحُ أسئلة جديدة تَمَسُّ إشكالات الكتابة ومستويات الإبداع والتّجريب في مَجموعةٍ من المجاميع الشعرية على مُستوى البناءِ اللغوي والإيقاعي والدلالي، لا سيما تلك المجاميع التي كُتِبَتْ بَعد مرحلة التأسيس مع الرّواد، بدءا من فترة الثمانينيات، وهي الفترة نفسها التي شَهدت توجه الشعراء إلى «قصيدة النثر»، مثل: محمد بنيس، سعد سرحان، أحمد بركات، وفاء العمراني، محمد بنطلحة، أمينة المريني، صلاح الوديع... وآخرين.

ومما يلفِت الانتباه في عمليات القراءة للمُنجَر الشِّعري الإبداعي المُعاصر، إقبال ما يسمى بـ «الشعراء الشَباب» على ما اعتُبِر شعرية جديدة، تدعو إلى مَناحِي الخَلق والتَّجريب وهَدم القوالب الشِّعرية والأشكالِ المُعتادة، وهو ما سَمَّيْناها في هذا المقال: «شعريّة الذات والتشظّيَ»؛ إذ إنهَا شِعريّة جَديدة تَقومَ على أسئلةٍ تتمحور حولَ الذاتِ الشّاعِرة، وتَمَسّ ما تطرحه من تساؤلات قَلقَة تكشف عُمق التحول الذي تَعيشه، وتبرزغُربَتها في الزّمانَ والمكان والكلمة والتجربة ككل، وهو ما يجعل شِعْرَ هذه المرحلة بالذات يعيش تفاوتا في الإبداع، وتباينا على مستوى الرؤيا، وتشَظّيا وانشطارا على مستوى الكتابة. لا سيما وأن النّظر إلى الشعر المغربي المُعاصر مُرتبطٌ بجُملة من الشروطِ المجتمعيةِ والثقافيةِ والسياسية والفكرية والإيديولوجية، التي تُوجِّه أحيانا لاوعيَ الكِتابةِ.

يُسمّي أحمد العمراوي هذه الشِّعرية الجديدة بـ «الحساسية الشعرية الجديدة في راهن الشعر المغربي»، المتمثلة في كل جديد ومُغاير للجاهز، الذي قد يكون جاهِز الشاعر نفسه... يقول: «الحساسية الجديدة هي رُكوب مغامرة تَقف على الهاوية بين ما نسميه شعرا، وما يتعارف عليه بالنثر في إشارة إلى «قصيدة النثر». فالقصيدة وأَنا الشاعر، الحلم والحرب، الحب والموت، الشعر والجدار، اليومي والمعيش والمستقبلي... كلها ثنائيات تشكل مع غيرها همّ الشاعر الحديث بالمغرب، فالشاعر يبحث عن ذاته الشعرية في زمن يُوسَم باللاشعر. يجرب، يتجاوز، يقتحم، ويعيد القصيدة إلى بهائها الهائل بما يستطيعه لا بما يرغبُ فيه»[2].

1. محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، ص9.
2. محمد العمراوي، الحساسية الشعرية الجديدة في راهن الشعر المغربي، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد السابع، خريف/ شتاء 2016، ص87.

ولعل هذا المَنحى الجديد مَدين لتجربة الرواد، التي اجترحت مسالك المغامرة الإبداعية لتفسحَ المجال لشعرية جديدة مُجَدِّدة ومُفعَمة بالخلقِ والإبداعِ.

بالمُقابل نَرى ارتباطَ القصيدة «الشبابية» بفترة محددة من العُمر لا يُثْبتُ قُدرة الشاعر وإنتاجَه في مراحله الأخرى من العُمر، خاصة وأن الإبداع في عمقه لا يُقاس بالزّمن أو بالمكان، إنه كما يقول نجيب العوفي: «دورة فلكية روحية تواجه الدورة الفلكية العادية وتحتويها»[1]. وأنه مفتوح على إشكالات ذاتية ووجودية أكثرا تجرّدا من قوانين الكتابة. ناهيكَ عن كون هذه التوصيفات المِعيارية الفَجَّة لا تُقِيم اعتبارا لمفهوم «الإبداع»، الذي يظل بمنأى عن أسوار»المُجايَلَة أو «الزّمن»، بالقدر الذي هو في حاجة ماسّة إلى المُقاربات النقدية الموازية والخلاقة، الكفيلة برسم معالم الإبداع الشعري الذي لا يَحشُر نفسَه في أشكالِ «شُبهَة الإبداع والانتماء الشعري»، بل أكثر من ذلك فـ «التّسمية» التي تثير لَغَطا يجمع تناقضات ما هو زمني بما هو إبداعي، لَن تجد نفسَها قادرة في المُستقبل على الثبات والاستمرارية في حَلَقة الشعر. يقول محمد عدناني في فَكِّ فصول الالتباس الذي يَعتَور «قصيدة الشباب»: «نال المفهوم نصيبا وافرا من اهتمامات نجيب العوفي الذي واكب (ظاهرة شعر الشباب) بالعديد من المقالات، وهو عنده يتوجه أساسا إلى هذه التجارب الطريرة والمتبرعمة التي تلتمس طريقها وتبحث عن موضعها ضمن خارطة الشعر الخضراء، سواء أكانت التجربة صادرة عن شاعر في مقتبل العُمر، أم عن شاعر في أرذلِ العمرِ. هذا ما يُمكن أن نعنيه، إذن، بشعر الشباب أو الشعراء الشباب وما ينحو هذا المنحى من تسميات واصطلاحات تجتهد منابر الصحف وبرامج الإعلام في توليدها وترويجها»[2].

ما دام المفهوم مُتداولا، والحديث عنه قائما منذ فترة الثمانينيات، والإشكال مَطروحا في أكثر من مناسبة، نستطيع إذن أن ننتصر للإبداع الشعري، وللقصيدة حقّا. كما نستطيع أن نقول بقوة الالتباس وسذاجة الاسم الذي يَبخّس القصيدة حقها، ويجعلها متآكلة بعد انقضاء وأُفُول مرحلة شباب شاعرها. ثمة مفاهيم أخرى إلى جانب «قصيدة الشباب» تحتاج إلى إعادة النّظر، لِقُصُورها دلالة، لما تَطرحه من التباسٍ في الفَهم كـَ«الجيل الشعري»، و«الزمن الشعري» مثلا.

وقد اعترف نجيب العوفي بأن مفهوم «الجيل الشعري» مُلتبس وغير قاطع ولا دقيق وزئبقي، قال: «من هنا يبدو مُصطلح الجَيل زئبقيا ومُلتبسا، لا يَستغرق مَعناه، كما يقول المَناطِقة»([3]). وبالتالي يقترح بديل «الحساسية الشعرية» التي لا تَعْبأ بالزمن ولا تتغير بمرور السنين. وهو المفهوم الذي يصف من خلاله الباحث أحمد العمراوي راهن الشعر المغربي الجديد والمتجدد الحاسِم مع

1. نجيب العوفي، ظواهر نصية، ص19.
2. محمد عدناني، نفسه، ص20.
3. نجيب العوفي، القصيدة المغربية: رؤى وأجيال، مجلة الآداب/ فبراير 1995م، ص3.

قوالبِ الماضي على مُستوى فضاء ومِعمار النص، وداخله الدّلالي أيضا[1]. والذي أشرنا إليه بداية بـ»شعَرية الذات والتشظّي»، التي بالرغم مما تحمله في طياتها من بوادر التجديد والخلق والإبداع، تُصبِح أحيانا شِعرية خائِضَةً في متاهة الانفلات المُستمر، غير المقدور عليه.

يرى محمد المعادي في دراسة له حول قصيدة الشباب[2]: أن المفهوم يرتبط لديه بدلالات الجِدة والمغايرة والفوضى والهدم، ونظر إلى ذلك من خلال ثلاثة مداخل؛ السِّن–المُغايرة– والتمرد والهدَم. واستعاض عن الرهان الأول (السِّن) لاعتبارات الزئبقية والالتباس وانعدام الدِّقة التي أشار إليها العوفي، والتناقض الذي يحمله الاسم، ليصف هذه القصيدة بـ «اللاشكلَ» و«اللامنطق»، بل «اللقيطة والخنثى».

ويحتفظ محمد عدناني لنفسه بموقف صريح جدّا، من بين كل هذه المواقف. يقول:»هذا المفهوم عُنصر تشويش، يضيف إلى الحداثة الشعرية هزّات أخرى تنضاف إلى ما تتعرض له من خصومها، ولتجاوز كل المغالطات والتقليل من حجم الالتباس وجب إلغاء الحديث عن مفهوم قصيدة الشباب والاستغناء عنه نهائيا»[3].

نحن، أمام هذه الآراء النقدية بخصوص «قصيدة الشباب»، نُؤكد أن هذا الشكل الشعري بالإضافة إلى ما ذكره الباحثون، يعيش «تَشَظِّيّا وانشطارا» على مستوى «الماهِية» و«الكِتابة» أيضا، وأعني بالماهِية؛ الاسم بالأساس (المُتصدِّع في رُكنيْه)، والكِتابة ورؤيا الشاعر، التي يَسِمُها انفلاتُ المَعنى و«انشِطار» المواضيع، و«تشَظي» ذات الشاعر في المُبتَذَل اليومي عبرَ الخوضِ في متاهاتِ الإشكالات اللغوية، والتّغامُض المَجّاني غير المفيد في الكِتابة عموما، والشعرية خصوصا.

أمام هذا الانفلات والانشطار الذي أشرنا إليه، لا يمكن إلا أن نُشير إلى بعض الإبداعات الشعرية التي تنأى عن هذا الابتذال، لتَحتفي بالشّعرية التي تُسائِل الذّات والعالم، عبر لغة فذة، وصور يجمعها ما هو تعبيري بما هو جمالي وتصويري، يجعلها تتسم بنوع من الفَرادة في الإبداع، والقوة في التعبير، والجمالية في التصوير.

تحضرنا في هذا السياق عناوين كثيرة لبعض الدواوين التي تمثل هذه الشعرية الثاوية في أسئلة الذات، نمثل لها لا على سبيل الحصر، بـ«بِمِلْءِ الصوت» لادريس الملياني، «قليلا أكثر» لمحمد بنطلحة، «هذا جناه الشعر علي» لعبد السلام الموساوي، «أحفر بئرا في سمائي» لمحمد الصالحي، «هبة الفراغ» لمحمد بنيس، «أنظر وأكتفي بالنظر» لعبد الرحيم الخصار، «حيرة الطيف» لأحمد

1. محمد العمراوي، الحساسية الشعرية الجديدة في راهن الشعر المغربي، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد 7/ 2، ص 87.
2. محمد المعادي، تقرير بحث نيل شهادة الدكتوراه: مفهوم الإيقاع ومستويات التشكيل في تجربة الشعراء الشباب بالمغرب، منشور بجريدة العلم، 9 نونبر 2002.
3. محمد عدناني، نفسه، ص26.

زنبير، «لي جذر في الهواء» لوداد بنموسى، «أيها البراق» لعبد الكريم الطبال، «أناديك قبل الكلام» لابراهيم قهوايجي...وغيرها من العناوين الأخرى التي تحفل بشعرية المعنى، ولا تَبْغِي الغوص في فراغات الأسئلة المؤدية إلى ذات الابتذال والاسشكال اللغوي والتعبيري.

وفي سياق التعبير عنِ قلق الذات وانشغالها بأسئلة الكينونة وقضايا التشظي، نجد محمد بنطلحة دائم البحث عن منطق الَهزيمة في ظل الحقيقة؛ حيث يقول:

على الورق،
هزمت
وانهزمت
وفي الحقيقة، لم أكن أنا من ذهب
إلى آخر الأرض
لم أكن أنا صاحب الجبروت
وإنما ظلي[1].

وانشغالا بروح السؤال، يُسائِل عبد الكريم الطبال شبح الهواء، وهو يقود الذات الإنسانية قَسْرا إلى حيث لا تشاء، يقول:

يا أيها الهواء
ماذا تقول أنت
فيك
يا شبحا
تشرب من أحداقنا
تأكل من أعضائنا
تمشي بنا ونحن لا نشاء[2].

وغير بعيد عن هذا، يتهيأ لمحمد بنيس صمتا ممسوسا نّشويّا، يُلطخ صفو رغبته في الكتابة، ويجثم على المعنى في قصائده، يقول:

حين ألاقي جسدي الطافح في بلل الشيء
الخالص
وتجاويف الكلمات

1. محمد بنطلحة، قليلا أكثر، ص10.
2. عبد الكريم الطبال، أيها البراق، ص26.

يتهيّأ لي أني أتوضأ بالصمت
الممسوس
وبالصمت النشوي
تنحل اللطخات
في ماء الرغبة
ينسل سديم كان يقول
لا تكتب[1]

وشعورا منه بقانون هذا الانشطار الذي أشرنا إليه، يوجه ابراهيم قهوايجي الخطاب على وجه النداء للنور، طلبا للخَلاص من التباس هذا الانشطار الذي يجعل كله للشيطان وبعضه ملاكا. والحال أن الانشطار حقا، فلسفة للرؤيا إلى الأشياء والموجودات على غير صورتها النمطية المعتادة، يقول:

لذاتي انشطار:
كلي للشيطان وبعضي ملاك...
فيا أيها النور
خلصني من التباس
هذا الانشطار..
وهبني في سفري
من جسدي المتهالك
ضوء إليك في كل
الدروب
والمسالك..[2].

نكتفي بعرض هذه النماذج الشعرية، التي تحتفي بشعرية «التشظي والانشطار» وبشعرية المعنى، الذي يشهد انفلاتا وتذويبا في نماذج ودواوين أخرى، نعرضها للقراءة في مناسبة مقبلة بحول الله.

ختاما، «قصيدة الشباب» في الشعر المغربي المُعاصر، بما يَعتَورُها من إشكالات والتباسات وتناقضات مفْصلية، وبما تعرفه من غزارة كَمّية في تَناسُل الدواوينَ الشعرية، تَضعُ نفسَها في سؤالِ حَدِّ مفهوم الشعر؛ وهو غِياب المَعنى، إضافة إلى المغالطات التي تَحملها والتي تَجعلها غير قادرة على قانون التوازن وقوة الثبات والاستمرارية أمام مَدِّ النّقد الخلاّق وحياده الموضوعي.

1. محمد بنيس، هبة الفراغ، ص18.
2. إبراهيم قهوايجي، أناديك قبل الكلام، ص103.

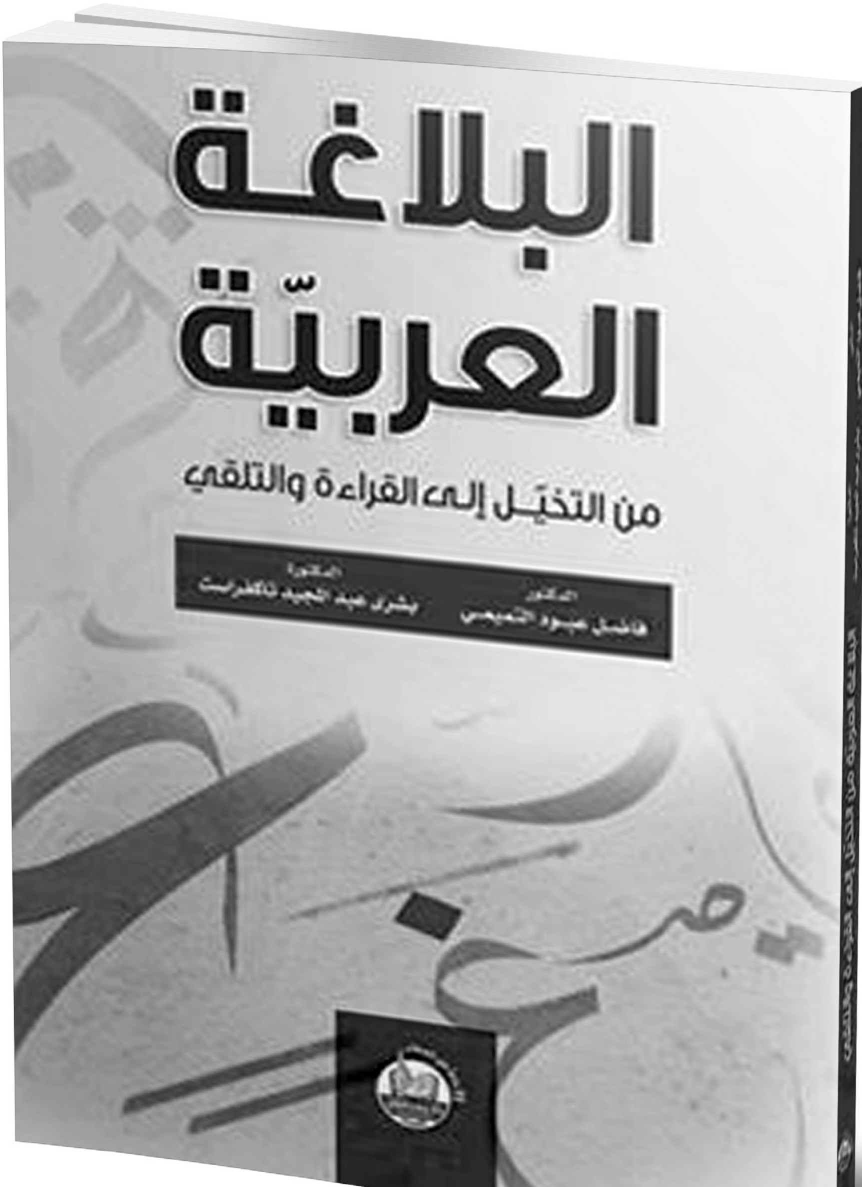
المصادر والمراجع

1. الكتب

- إبراهيم قهوايجي، أناديك قبل الكلام، منشورات اتحاد المبدعين المغاربة، ط1/ 2012م.
- عبد الكريم الطبال، أيها البراق، سليكي إخوان، طنجة/ 2008م.
- محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، جذور للنشر، ط1/ 2006م.
- نجيب العوفي، ظواهر نصية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء/ 1992م.

2. المجلات

- الآداب، فبراير 1995.
- البلاغة والنقد الأدبي، العدد السابع/ خريف- شتاء 2016.
- الثقافة المغربية، العدد18/ 2001م.


البلاغة
العربيّة
من التخيّل إلى القراءة والتلقي
الدكتور
فاضل عبود التميمي
الدكتورة
بشرى عبد المجيد تاكفراست

السرد وتصوير العوالم السفلية
في رواية «أهل البياض» لمبارك ربيع

عبد الخالق عمراوي(*)

الحديث عن تجربة الروائي مبارك ربيع، حديث في العمق عن تجربة أغنت المتخيل الروائي، وبصمت بقوة على خريطة السرد المغربي من خلال نصوص، شكلت منعطفا في الكتابة الروائية المغربية الفتية، وارتقت بذائقة التلقي للتفاعل مع القضايا الوطنية والقومية.

وتكمن جماليات أي تجربة في طرائق التشخيص اللغوي والصوغ الحواري، وفي طرق مواضيع غير مُلْتَفَتٍ لها، أو يتم إعادة إنتاجها إبداعيا بطرق مكرورة، لكن ما يثير الانتباه في هذه التجربة التي تعد من أغنى وأخصب التجارب الروائية المغربية قدرتها على تكسير المسافة بين السردية الطبيعية «المرتبطة بالفعل الذي يحكي سلسلة من الأحداث التي وقعت فعلا، أو يعتقد المتحدث أنها وقعت، أو يريد أن يقنعنا، وهو كاذب، أنها وقعت فعلا، وبين السردية الاصطناعية التي تتشكل من التخييل السردي، فهي تتصنع قول الحقيقة، أو تتحمل مسؤولية قول الحقيقة في إطار كون خطابي تخييلي»(1).

فلماذا ننجذب لهذه الأكْوان السردية التخييلية ونتماهى معها؟ هل يتعلق الأمر كما يقول أمبرتو إيكو: «بقدرتنا على بناء الحياة باعتبارها محكيا»(2)، وهو الأمر نفسه الذي يقول به بول ريكور: «إن الحياة ما هي إلا بحث عن سردٍ؛ لأنها تجاهد من أجل اكتشاف صيغة للتغلب على تجربة الرعب والفوضى»(3). ويقوم السرد في المقام الأول بموضعة الذات داخل الوجود الإنساني، فمعنى الوجود الإنساني كما يقول بول ريكور: «هو معنى سردي أصلا، بل إن مضامين السرد بوصفه إعادة سرد للتاريخ جديرة بالاعتبار»(4)، ويضيف قائلا: «ليس معنى الوجود الإنساني

---

*. أستاذ باحث، المغرب.

1. امبرتو ايكو، ست نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، ص191-192.

2. نفسه، ص204.

3. بول ريكور، الذاكرة والسرد، ص30.

4. تفسه، ص58.

القدرة على تغيير العالم، أو السيطرة عليه، ولكنه أيضا القدرة على أن تكون مذكورا ومُدْرَجا في خطاب سردي، أن تكون جديرا بالذكر»[1].

أهل البياض وتصوير العوالم السفلية

تعد رواية «أهل البياض» من بين الروايات الأولى التي اجترحت موضوع الإرهاب، الذي قَضَّ مضجع المغاربة، وأيقظهم من سُبات أسطورة: المغرب استثناء، فبطريقة تضع مسافات جمالية وفنية بين موضوع الإرهاب كمُعطى أفرزته ظروف اجتماعية وسياسية، وبين تَخْطيبه إبداعيا، تمكن الروائي مبارك الربيع من مقاربة الموضوع من زاوية سردية، عبر تمكين الشخصيات، التي انتقاها كلها من مجتمع، القاع من شد انتباه القارئ وفق صياغة فنية. تركت الأحداث تنمو وتتصاعد تدريجيا، دون الانجرار وراء السرد المباشر الذي يتعجل طرح الموضوع بطرق فَجَّة. ويملك الروائي من الوسائل والإمكانات ما يجعله قادرا على إقناعنا، «وذلك اعتبارا للعُرف التخييلي، وبحكم تعطيل الشك فينا»[2]. فعلى امتداد ثلاث مائة وواحد وتسعين صفحةً، نواجه شخصيات تعيش على حافة المجتمع، شخصيات معطوبة في جسدها، مُهانة في كرامتها إن كانت لها أصلا كرامة في مجتمع القاع، مسلوبة القوى، ذات طابع إشكالي بتعبير جورج لوكاتش، تقاوم من أجل تمديد زمن القهر والحرمان الذي ترزح فيه.

لقد أبدع الروائي في تصوير العالم السفلي الذي تندحر فيه الشخصيات، ورغم شظف العيش، وقسوة الحرمان، تُحاتِل هذه الشخصيات من أجل رسم ابتسامات ساخرة على سَحْنات وجوه أَثْخنها اليأس. نستحضر هنا حوارات عبد الله لبصير والمحجوب صاحب الدكان، الذي لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا رماها بسهام عينه الثاقبة، أما حضور شخصية الشاف الحموني، هو حضور لِنَسَقِ السلطة المراقِب لحركات وسكنات مجتمع القاع، القابع في دهاليز الإهمال والنسيان، ولا تكتفي السلطة - ممثلة في شخصية الشاف الحموني -بالمراقبة، بل تزيد في إذلال المواطن وإهانته وضربه، وهذا يتضح من خلال لغة الشرطة؛ حيث نجدها لغة جارحة مستفزة، حاطَّة بالكرامة الإنسانية، وكل أفعالها تمارس قوة ضاغطة على الشخصيات، وتغذي في نفوسها نيران الحقد والكراهية التي سَتُتَرْجَم إلى أفعال إرهابية.

وفي مقابل الشاف الحموني، أو الضابط الشبيه بتشيميلوف في قصة الحرباء لأنطوان تشيخوف، نجد الشرطي ميمون، المتحكم في أضواء مَدارات الطريق، يتواطأ مع ابنة لبصير فايزة، بائعة المناديل الورقية، في إطالة أمد الضوء الأحمر، فهي تعيش على إيقاع الضوء في لحظة تحوله وانتقاله

1. نفسه، ص59.
2. امبرتو ايكو، اعترافات روائي ناشئ، ص94.

من الأخضر إلى الأحمر»الأحمر المحبوب»[1]. تخاطب الشرطي ميمون بنبرة مليئة بالأسى والحسرة، نبرة تترجم المعاناة والقهر، تقول: «فترة الأحمر لا تطول كمثيلتها فترة الأخضر، كأنما ضبطت لتعاكسها وتضيق عليها في الرزق... الأسرة كثيرة العدد، كثيرة العجزة و العطالة...

– هاك المريض، هاك المعاق، وزد المعجاز والعجوز، وعاد..
– صافي، صافي.
– أنا معك، كوني واجدة، ومن دابا....»[2].

يمثل الشرطي ميمون وجها مغايرا للشاف الحموني، القامع والمتسلط، إنه (ميمون) يمثل نموذجا للتعاطف الإنساني مع فئات الهامش المنسية والمقموعة.

ونحن نقتفي أثر شخصيات العوالم السفلية الآفلة في سُلَّم القيم الإنسانية، تستوقفنا شخصيات نسائية، أو ما أطلق عليها الأستاذ سعيد بنكراد «الأنوثة المسترجلة»، وهي أنوثة لا تحمل من علامات الأنوثة إلا ما استند عليه العُرف الاجتماعي، لقد محا القهر كل ملامح أنوثتها، وحَوَّلها إلى كيانات فارغة لا تستلذها لذة، ولا تغويها غواية رجل، ويمكن أن نقدم شخصية «غياثة»، إنها المصفاة التي ترشح منها عدسة السارد، وهي تدين الوضع الاجتماعي؛ وضع القهر والحرمان، الذي ترزح تحت أُوارِه المرأة المغربية، التي تمتهن الدعارة كرها لا طوعا. فغياثة تمثل شخصية الزناد الضاغط الذي يقيس مساحة التوتر الاجتماعي داخل مجتمع تُسحق فيه القيم، ويغدو الجسد الممتهن للدعارة جسدا آليا منذورا للاستهلاك، وما يثير في شخصيتها أنها ذهبت عند لفقيه تبحث عن فتوى تستند إليها لتبرير انزلاقها نحو الدعارة؛ إنها تسعى جاهدة لشرعَنَة البغاء داخل مجتمع يمور بالكذب والنفاق، ويدين المرأة دون أن يدين الوضع الذي جعلها تختار هذا الطريق، ومن خلال تفسيرها لأنواع الرجال القادمين لغزو جسدها، نجد خطابها يَتَقَنَّع بخطاب السارد، الذي يترجم نوايا الكاتب، تقول: «أغلبهم يأتون إلى المرأة ليجدوا عندها ما يروي غابر وحشيتهم الآدمية الحيوانية الموروثة عن عهود الأدغال، مع حنان أم مفتقد وإخلاص مغشوشية زوجة بلهاء ممزوجا، ذلك كله باحترافية دعارة وفجور»[3]. لقد شكلت غياتة طوال صفحات الرواية مرآة عاكسة لمفهوم الأنوثة المسترجلة، التي لا تتورع عن بيع جسدها مقابل تمطيط زمن القهر والفقر، ولا تتساهل مع من تسول له نفسه استغلال جسدها مجانا، فسرعان ما تنشب مخالبها في وجهه. يقول السارد مصورا حكاياتها مع الرجال: «تمضي مع هذا وذاك وأشباههما من حمار وبغل وكلب...حكاياتها مع الرجال

1. مبارك ربيع، أهل البياض، ص92.
2. مبارك ربيع، أهل البياض، ص93.
3. نفسه، ص21.

وأشباه الرجال من بني آدم. هؤلاء الذين يحلو لهم أن يأكلوا عرق تعب النساء. يأكلون عرق النساء في الفراش كما يأكلون عرق الرجال في الأوراش»[1].

واستمرارا لنسق الأنوثة المسترجلة، يصفها لبصير بقوله: «لو كانت الرجولة أنثى لكانت هي. وهل ترضى رجولة بجانبها؟»[2].

إن اسم غياثة مليء بالدلالات والرموز، هي صرخة استغاثة مهموسة داخل مجتمع ترتفع أصوات آلات دحره للفئات المسحوقة، حتى لا يسمع أنين قهرها وحرمانها.

وبالعودة إلى شخصية فايزة ابنة لبصير بائعة المناديل الورقية، نجدها صبية يتيمة الأم، وضحية واقع قاس، بدءا بالقهر المسلَّط عليها من طرف زوجة الأب عيدة، ومرورا بمجتمع لا يكتفي فقط بحرمانها من حقها في التعليم، ولكن ينهش جسدها البَضَّ، عبر التغرير بها، فيكون الاسم مخاتلا للمسمى، بل مستفزا لحامله. ألَمْ تَفُزْ بفقدان بكارتها، بفقدان حقها في الاستمتاع باللعب؟ كيف استبدل الواقع المر لعبة تتسلى بها بمناديل ورقية تستغيث راكبي السيارات لشرائها؟ لقد أبى الواقع إلا أن يحذف مرحلة الطفولة ببراءتها منها، ويزج بها غصبا لتواجه شراسة مجتمع القاع، الجائع بكل ما تحمله وتنطوي عليه كلمة الجوع من معنى، يقول السارد واصفا فايزة: «صبية في رجاحة عقل امرأة وأصلب من رجل»[3]. لقد فازت الشخصية حتما بكل معاني الشقاء والحرمان في أبعادهما وتجلياتها المختلفة.

ونختم شخصيات الأنوثة المسترجلة بشخصية «معزوزة»، وهي زوجة بنشافة العامل في ورشة المزاوي، لا تخرج عن سابقاتها، تتكلم لغة جارحة قاسية، لغة تقتات من معجم البؤس المؤلم الحاد، وهي كُوة يجعلنا السارد نُطل من خلالها على بورصة المتاجرة في القيم الإنسانية، بورصة تبيح الاتجار في كل شيء، بل تُشَرْعِنُ ذلك، فحين تعلم معزوزة بحمل فايزة، وأمام هول صدمة عيدة زوج أبيها لبصير، تستطيع معزوزة أن تقلب الألم إلى أمل، أن تحول الفجيعة والصدمة إلى فرح وبهجة، فحين يتهامسون بحثا عن طريقة لستر الفضيحة، تقول معزوزة: «الستر الحقيقي هذا وبالمقابل، بالعز والكرامة والناس قادرة وجاهزة أول شيء يا عيدة الهبيلة ويا عمي لبصير أول شيء الأم الحامل تسكن في شقة جاهزة مجهزة بكل شيء، طوال شهور الحمل منعمة وتحت الرعاية والعناية، ثم الولادة في أجود مصحة وعلى يد طبيب ورعاية النفاس والتدلل والتغنج والتمارض. كله مقبول وله ثمن، عدا الثمن الكبير للطفل، الذكر ذكر والأنثى أنثى.كم الثمن؟ كم يبلغ المقدار؟ لا بد من

1. نفسه، ص19–20
2. نفسه، ص 116.
3. نفسه، ص288.

هذا السؤال، معقول؛ والمسألة تبقى على الوفاق والاتفاق بين البائع والمشتري... ثمن البنت من خمسين إلى مائة ألف فما فوق، أما الولد الذكر فأكثر بكثير»[1].

إن شخصية معزوزة هي عرابة النساء الحوامل خارج مؤسسة الزواج، إنها معتزة بما تقدمه من نصائح دون الشعور بوخز الضمير، بل تكشف لنا في خطابها عن أطراف أخرى خفية تساهم في الاتجار في الرضع، وهما الوسيط والوسيطة، «من يلقن الأدوار للطرفين، ويقول الطرف الثاني المشتري والراغبة في الولد...إن الأمر لا يعني أكثر من نية فعل الخير.. إنها فرصة سانحة للاستفادة من جهة، وفعل الخير والإحسان من جهة ثانية لم لا؟ والأم لن تخسر شيئا، وستنجب غيره وغيره... وهي في مقتبل العمر، لم لا؟ فرصة»[2].

يتم الانتقال من فضيحة حمل غير مرغوب فيه إلى تمجيده، ويصبح التفكير في طريقة التخلص منه ضربا من الحمق والجنون، لقد استوى الرضيع منزلة بين المنزلتين، وسُلّما للانتقال من وِهاد الفقر إلى سماء الغنى.

إن الروائي لا يحاكم شخصية معزوزة، وهي المتاجرة في قيم لا يتاجر فيها، ولكن يحاكم جبروت مجتمع، يدين السلطة الأبيسية الماتحة من قيم الفحولة والذكورة الزائفة، التي لا ترضى بزوج عاقر، فما تقوم به المرأة من أفعال وممارسات ما هو إلا رد طبيعي على نفاق المجتمع.

وإذا حق لي أن أصنف رواية «أهل البياض» فسأصنفها في خانة رواية الشخصيات بامتياز، الشخصيات التي تؤثر فينا من خلال ردود أفعالها، وحواراتها، فإذا كنا «نتماهى مع الشخصيات التخييلية ومع مصائرها كما يقول امبرتو إيكو، فإن سبب ذلك يعود وفق مواضعات سردية، إلى أننا نهيئ أنفسنا للعيش داخل عوالم ممكنة لقصصهم، كما لو أنه عالمنا الواقعي»[3]، تبقى شخصية ليشير، هي الشخصية الأكثر إلغازا وغموضا في النص، الأكثر استعصاء على القبض، ليس بالنسبة لنا كقراء، ولكن بالنسبة لباقي الشخصيات، التي تتفاعل معها داخل الكون السردي، إما تعاطفا كغياثة، أو قمعا وقسوة كالشاف حموني. إن ما يحفز القارئ لاقتحام عوالم شخصية ليشير هو ما تتسم به من انخطاف يجعلها خارج دائرة الصراع والصدام مع الآخر، لكن صكوك الاتهام تتجه دوما صوبها، ومرد ذلك انكفاؤها إلى ذاتها، ونزوعها نحو البَلاهة والحمق. فهل هذا النزوع يخفي حقيقة أمرها، وتخطيطها لعمل إرهابي وهي استراتيجية دأب المتطرفون على نهجها؟

إن الصمت الذي يحيط بشخصية ليشير يستفز حارس مخفر الشرطة، فيقدم لنا قراءة لها أكثر من دلالة، خاصة أثناء التفجيرات الإرهابية، يقول: «على غرار جميع أمثاله، فاقدي كل إحساس،

1. نفسه، ص342-343-344.
2. نفسه، ص343.
3. امبرتو إيكو، اعترافات روائي ناشئ، ص85.

مْبَوْقين كلهم، ولكن تْبْويقة هذا الساكت وحدها، شُفْ عينيه. جميع أمارات الخطر على وجهه»[1]. وتبقى شخصية غياثة أكثر الشخصيات داخل الرواية عطفا وإشفاقا على ليشير، كلما ألقي عليه القبض إلا واستغاثت بالشاف حموني لإطلاق سراحه، ومن خلال وصفها له، نتبين بعضا من غموضه، تقول غياثة: «ليشير مسكين، لا أحد وراءه ولا أمامه، ويمكن أن يقضي في أي مكان تحت الأرض أو فوقها دون أن ينتبه إلى غيابه أو حضوره أحد»[2].

تصطبغ شخصية ليشير بمجموعة من الإشارات، التي ينطوي عليها مدلول الاسم، فإلى ماذا يشير صمته الذي يستفز السلطة التي تهاب الصامت أكثر مما تهاب المتكلم؟ ولماذا ظل طوال صفحات الرواية غامضا وزئبقيا، وما سر تعاطف غياثة وباقي الشخصيات معه؟ ولماذا كان أول شخص توجه له أصابع الاتهام بعد التفجيرات الإرهابية؟ إنها أسئلة تثير دهشة المتلقي، أمام ركام من الفراغات التي تبقى محفزة لطرح علامات الاستفهام على غموض الشخصية.

ومن خلال التصنيف الذي قدمه حسن بحراوي وهو يميز بين صنفين من الشخصيات؛ «الشخصيات الدينامية التي تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة، والشخصيات السكونية التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد»[3]، نجد شخصية ليشير تسير ضمن نسق الشخصيات السكونية الثابتة.

الفضاء الضاغط وتعرية مجتمع القاع

كل الأفضية المعروضة في النص هي أفضية ضاغطة، لا تتيح للشخصية التحرك بحرية، وهي بذلك تزيد من تأزيم حالتها، والدفع بها نحو الهاوية. فضاءات ضاغطة، قامعة، تقص أجنحة الشخصية، وتلجم حركتها بل تمعن في إذلال كرامتها.

- **فضاء الفاركونيت**

في غياب أبسط شروط العيش داخل مجتمع القاع والهامش، تنتصب الفاركونيت أداة في محاصرة الأنفس والتضييق عليها عبر كبح حركتها، فالفاركونيت تتحرك جيئة وذهابا لالتقاط المشردين والسكارى، وكل من ظل سبيله، وهو فضاء كابح وخانق وكاتم لحركات الشخصيات، فإضافة إلى أنه فضاء مغلق، مفتقد للتهوية، مسيج بسياج حديدي، إلا أنه فضاء لا يوحي بالاطمئنان رغم براءة الشخصيات القابعة فيه، هي شخصيات تستعين بالسكر لنسيان معاناتها داخل مجتمع القاع، فلجوؤها لمعانقة السكر إكراه وليس اختيار. يقدم السارد وصفا لفضاء الفاركونيت قائلا: «عربة بلا نوافذ، أشبه ما تكون بكهف أو قبر متحرك»[4].

1. أهل البياض، ص36.
2. نفسه، ص68.
3. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص215.
4. أهل البياض، ص8.

- **فضاء مخفر الشرطة**

يبدو أنه استمرار لفضاء الفاركونيت، وامتداد لمعاناة فئات مجتمع القاع والهامش، يتيح الفضاء ممارسة القمع والتفنن في أشكال الظلم والعنف بشكليه المادي والرمزي، يتمظهر ذلك في المعجم الذي يتلفظ به الشاف حموني، وهو يوجه خطابه للعون الحارس «دَخّْلْه لْلْبْنِيقة آمسعود...دخله باباه للحبس وسد عليه»[1]. تتعدد الأسامي (البنيقة، الحبس)، لكنها تدور في فلك واحد يمدد عذاب الشخصية الفاعلة، وفضاء المخفر فضاء إبداع التهم والزج بالناس في السجن، نستحضر ما وقع للسهلي الذي اختفت زوجته راضية، واتهم الشرطي بخطفها، فتعرض لوابل من اللكمات التي ارتسمت كدماتها على وجهه لدرجة لم يقو معها على الحركة، نقرأ صك الاتهام الموجه له، فبعد أن كان ضحية صار متهما «بارتكاب الشغب والتحريض عليه، تهديد الأمن العام، الاعتداء على موظف أمني أثناء أداء وظيفته، الهجوم على مخفر أمني بإصرار وتدبير، إحداث الجرح مع النية والقصد...نية القتل العمد... الخ.. الخ»[2].

إنها تهم ملفقة تُصاغ بحكمة داخل أقبية مخافر الشرطة، وهي تهم جاهزة تؤدي إلى إقبار حياة المرء وراء أقبية السجون مدى الحياة.

- **المقاعد الخلفية للسيارات**

تتخذ شخصية غياتة من المقاعد الخلفية للسيارات ملاذا آمنا لكسب قوتها عبر استباحة الجسد الجريح، واستعباده في ممارسة الدعارة داخل مجتمع لا يرحم، ولا يعبأ بأنين المضطهدين، ومن داخل المقاعد الخلفية للسيارات التي تشهد على لذات مسروقة، تنسج غياتة حكاياتها اللامتناهية مع أصناف الرجال الذين تدرجهم في خانة الحيوانات لاشتراكهم في الغريزة البهيمية، يقول السارد مُصورا حياة غياتة مع أصحاب اللذة المسروقة: «حياتها تمضي مع هذا وذاك وأشباههما من حمار وبغل وكلب....»[3].

- **دكان المحجوب**

يعد فضاء للإدانة والاتهام، تَمَثَّل ذلك من خلال حدثين هامين مرتبطين بشخصية المحجوب؛ الحدث الأول اتهامه باغتصاب الصبي حسن ابن بنشافة، والحدث الثاني اتهامه باغتصاب فايزة ابنة صديقه المتسول لبصير. هو إذن فضاء يستمد سلطته من اسم صاحبه، محجوب عن الخارج، لا نعلم ما يطبخ بداخله، وحتى تهمة الاغتصاب، بما خلقته من تشويق في السرد، عبر تدخلات قوى

1. أهل البياض، ص6.
2. نفسه، ص179.
3. نفسه، ص19.

أخرى فاعلة للكشف عن فقدان بكارة فايزة، تبقى غامضة غموضا يكتسي طابع الرواية البوليسية؛ حيث تتعدد الروايات وهي تحكي الحدث الواحد.

- **فضاء الشارع**

اتخذت شخصية فايزة من الشارع فضاء للاسترزاق عبر بيع المناديل الورقية بين الأضواء، ومن خلال فضاء الشارع نطلع على علاقة التعاطف والتواطؤ التي انتسجت بين فايزة والشرطي ميمون، المتحكم في عملية استبدال الأضواء في مدارة الشارع، فيصير الانتقال من الضوء الأخضر الذي هو عدو فايزة إلى الضوء الأحمر محكوما بمنطق التعاطف مع الوضعية الاجتماعية لفايزة، فإطالة أمد الضوء الأحمر إطالة لدراهم معدودة تجنيها تحت حرارة الشمس اللافحة.

خاتمة

تبصم رواية «أهل البياض» بقوة على تحول نوعي في الكتابة الروائية المغربية من خلال الأفق الذي تجترحه، وهي تشتغل على تيمة الإرهاب وعلاقته بمجتمع القاع، تلميحا لا تصريحا، فكل الشخصيات التي راهن عليها الكاتب شخصيات تعيش إفلاسا قِيمِيا، تتنفس تحت خَرائب الفقر والعطالة مما ينذر بارتمائها في أحضان الفكر المتطرف، الذي عبر السارد، ومن ورائه الكاتب، عن بعض أفكاره المثيرة للسخرية والشفقة، مثل ما يُفتي به بعض المتطرفين من آراء مُغرقة في الضحك، تنم عن انفصال كلي عن الزمن الذي نعيشه، من بين هذه الأفكار المتطرفة، مثلا: «يمنع لدى بائع الخضر خلط الخيار بالطماطم لما فيه من اختلاط جنسي، وكذا الحلاقة بغير المقص، والثلج حرام؛ لأن الأسلاف لم يكونوا يستعملونه»[1].

إن انفتاح الرواية على موضوع الإرهاب وجعله قطبا في تشكيل عوالم القصة، جعل السرد المغربي يَجترح موضوعات جديدة، تلامس القضايا الشائكة داخل المجتمع من زاوية إبداعية، وهذا ما لمسناه مجسدا في النص من خلال عدة مستويات:

- طرائق الصوغ الحواري، وتبئير الشخصيات، وخلق صدام بينها في إطار حوار خالص، يترجم الرؤى المتعارضة داخل المجتمع.
- دَمَقْرَطَة الأصوات السردية عبر تمكين كل صوت من التعبير عن وجهة نظره.
- تعدد اللغات ما بين لغة عالمة تعبر عن وجهة نظر السارد، ولغة وسيطة لغة رأي عام، ولغة جارحة حادة لغة المهمشين والمقموعين.
- تشغيل إيوالية الخطاب الصوفي؛ خطاب الكرامات أثناء اختفاء راضية.
- توظيف السرد الحلمي.

1. أهل البياض، ص329.

- تعدد الروايات للحدث الواحد، وهذه تقنيات السرد البوليسي (اغتصاب فايزة).

وتبقى رواية «أهل البياض» في الأخير قيمة مضافة في رصيد التجربة الروائية المغربية المراهنة على الاحتفاء بعنصر التجريب، التجريب الخلاّق الذي يحافظ على تماسك النص، وعلى عنصر الحكاية فيه.

المصادر والمراجع

- أمبرتو إيكو:
  - ست نزهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، ط1/ 2005م.
  - اعترافات روائي ناشئ، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، ط1/ 2014م.
- بول ريكور، الذاكرة والسرد: حوارات، ترجمة وتقديم: سمير مندي، دار كنوز، الأردن، ط1/ 2016م.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، ط1/ 1990م.
- مبارك ربيع، أهل البياض، دار الساقي، بيروت، ط1/ 2011م.


فصول
فصلية محكمة
مجلة النقد الأدبي
تحليل الخطاب
المجلد (٢٥/١) * العدد (٩٧) * خريف ٢٠١٦
الهيئة المصرية العامة للكتاب

خصوصية الممارسة الشعرية المعاصرة بالمغرب
من خلال شعر محمد علي الرباوي

عبد الغني حسني (*)

تهدف هذه الدراسة إلى إثبات سمة الخصوصية للقصيدة المغربية المعاصرة، متخذة من «رياحين الألم» لمحمد علي الرباوي[1] منطلَقا ونموذجا للدراسة. ويقوم تصورنا لذلك على كون مظاهر هذه الخصوصية، التي بدأت بالتبلور مع فترة السبعينيات[2] متعددةٌ تشمل في جانبيها المضموني والفني خصائص تسربت إلى تجارب عدد من الشعراء في فترات مختلفة وبدرجات متباينة، أهمها: التعبير عن أعطاب المجتمع المغربي والارتباط بهمومه، واختيار التجربة الكاليغرافية التي وظف فيها بعض الشعراء الخط المغربي والأندلسي، وظهور التوجه الإسلامي الذي حملت مشعله جماعةُ وجدة، والارتباط بالثقافة المغربية ورموزها التاريخية والحضارية، وتوظيف العامية المغربية، واختيار الخبب وزنا أثيرا ومميِّزا لهذه التجربة الشعرية...

فنحن نزعم أن فئة من الشعراء المغاربة قد تمكنت من تأسيس نموذج شعري معاصر يتقاطع، في كثير من جوانبه، مع النموذج المشرقي ويمتاز عنه في جوانب أخرى، بما يمنحه خصوصيته وتفرده ويجعله جزءا من حركة التطور العام الذي عرفه الشعر العربي المعاصر، وهو ما يدعونا إلى إعادة قراءة التجارب الشعرية المغربية المعاصرة بعيدا عن المقولات التقليدية كمقولة المركز والهامش والمفاضلة بين الأجيال الشعرية.

وإذا كنا نتخذ من تجربة الرباوي الشعرية نموذجا لإثبات هذه الخصوصية، فإن ذلك يعود إلى ما نراه من قدرتها على تطوير أدواتها الإبداعية لمواكبة تحولات المجتمع المغربي على مدى خمسة عقود من الزمن، مجسدة لمبدأ الخصوصية التي هي جزء من خصوصية القصيدة المغربية المعاصرة.

ومن ثم فإن ما نزعمه من خصوصية لشعر الرباوي يعتبر سمة مميزة لجزء كبير من الإنتاج الشعري المغربي الذي نضجت مادته الإبداعية بداية من السبعينيات، حينما وجد الشاعر المغربي

---

*. أستاذ باحث/ المغرب.

1. رياحين الألم، هو العنوان الذي اختاره الشاعر لأعماله الشعرية الكاملة، الصادرة عن وزارة الثقافة في مجلدين سنة 2010.

2. وجب التنبيه إلى أن الحديث عن فترة السبعينيات لا علاقة له بما يسميه بعض الباحثين بجيل السبعينيات؛ إذ إن لنا تحفظا من الخوض في مسألة الأجيال الشعرية التي نرى أنها لا تعكس حقيقة تطور القصيدة المغربية المعاصرة.

نفسه في أتون واقع تمزقه التناقضات الاجتماعية والحضارية ويئن تحت وطأة الفقر والاستبداد ويهيمن عليه الخطاب الإيديولوجي اليساري خاصة. فتمكن من التحرر من أسر النموذج المشرقي ليؤسس نموذجا إبداعيا ينطلق من الهوية المغربية ليعبر عن هموم الذات والوطن والأمة، مع تحقيق الانفتاح على التجارب العربية والإنسانية.

وقد قادتنا قراءتنا لرياحين الرباوي إلى الوقوف على مظاهر متعددة للخصوصية التي تسم تجربته الشعرية، تشمل التناص مع الشعر المغربي ومع التراث الشعبي المغربي، وتوظيف العامية المغربية، وهيمنة الخبب، واستحضار الرموز الدينية والحضارية المغربية، ومعجم الأمكنة المغربية. وسنكتفي في هذا المقام بالوقوف عند المظهرين الأولين الخاصين بالتناص مع الشعر المغربي وتوظيف التراث الشعبي، على أن نعود لبقية المظاهر المشكلة لهذه الخصوصية في دراسة قادمة.

1. التناص مع الشعر المغربي

يعتبر التناص مع الشعر المغربي من بين المرجعيات التي أسهمت في بلورة عدد من التجارب الشعرية المعاصرة بالمغرب، ليقوم دليلا يبطل دعوى القطيعة بين الأجيال والاتجاهات الشعرية الحديثة. ويتخذ هذا التناص في شعر محمد علي الرباوي شكلين هما: استحضار النصوص الشعرية المغربية، وتوظيف أسماء الشعراء وعناوين القصائد والدواوين الشعرية:

أ. النصوص الشعرية

تعد النصوص الشعرية المغربية من أبرز المصادر التي شكلت تجربة الرباوي الشعرية. وقد أسعفه اشتغاله الأكاديمي على هذا الشعر وتدريسه له في الجامعة في تكوين معرفة عميقة به وفي توسيع دائرة اطلاعه عليه، بحيث لا يقتصر تأثره به على الاتجاه المعاصر الذي تجمعه به وحدة التجربة والمعاناة، بل يمتد إلى الاتجاهات السابقة عليه أيضا. وما يميز هذا الجانب من التناص هو جعله وسيلة للتعبير عن الرؤية المتمردة للشاعر تجاه الواقع، إذ تخضع عنده تلك النصوص لعملية تحول تقلب دلالاتها الأصلية لتكتسب دلالات مناسبة للسياق الشعري الخاص الذي يخضعها له الشاعر. ففي مطلع إحدى قصائده التي تحمل عنوان «الدار البيضاء» نقرأ قوله:

صدق الذي سماك بالبيضاء
من أجل ما لك من يد بيضاء
إن البياض لنصف حسن ذوي البها
وبياض حسنك فاق كل بهاءِ

وهما بيتان للشاعر المغربي محمد بوجندار الرباطي، افتتح بهما قصيدة طويلة في وصف جمال الدار البيضاء خلال السنوات الأولى من عهد الحماية، أوردها محمد بن العباس القباج في كتاب «الأدب العربي في المغرب الأقصى» ضمن ترجمته للشاعر[1]، ومنها بعد ذينك البيتين لدى بوجندار:

فبياض غرتكِ المضيئة في اخضرا ر رباك تحت القبة الزرقاء
قد جاء فيه من التناسب ما غدت تربو إليه مقلة الحمراء

غير أن استحضار الرباوي لهذه القصيدة يتم عبر التصرف في مضامينها وإخضاعها لرؤيته الشعرية الخاصة، وذلك بقلب هذه المضامين إلى ضدها بشيء من التلاعب اللفظي الذي يحول «البيضاء» إلى «بيداء». يقول بعد الافتتاح:

أبدا ما أنت بيضاء، ولكنك بيداء تغطي غابةٌ من شجرِ
الإسمنت مرآتكِ...

وهو ما يعكس رؤية الشاعر إلى هذه المدينة التي خصها بقصائد تحمل العنوان نفسه وتعكس هذا التقابل الجلي بين الجمال الذي صوره بوجندار وبين القبح والقسوة اللذين صارا يسمانها الآن بميسميهما، منها قصيدة أخرى ضمن ديوان «قمر أسرير»، يرصد فيها الشاعر وجه المدينة المستلَب، نقرأ فيها:

في ساحات البيضاءْ
تعرض باريس مفاتنها الحمراءْ
وترش روائحها الزرقاء على سيقان الأرضْ[2].

وفي هذه القصيدة أيضا استلهام خفي لقصيدة بوجندار نفسها عن طريق التصرف في مضامينها، إذ تحيل حمرة المفاتن على مراكش الحمراء في قول بوجندار:

قد جاء فيه من التناسب ما غدت تربو إليه مقلة الحمراء
كما تحيل الروائح الزرقاء على قوله قبل هذا البيت:
فبياض غرتكِ المضيئة في اخضرا ر رباك تحت القبة الزرقاء
مع التباين الواضح بين سياقي القصيدتين ودلالات البياض والحمرة والزرقة فيهما.
وينهي الشاعر قصيدة «الدار البيضاء» بنفي تام لبيتي بوجندار مستندا إلى قصيدة لأحمد شوقي:
خدعوك يا وحشية العينين إذ سموك بالبيضاء
من أين يأتيك البياضُ

1. انظر ترجمة الشاعر ضمن الجزء الأول من الكتاب المذكور، ط1/ 1929م.
2. قصيدة الدار البيضاء، رياحين الألم، المجلد2.

وأنت مقبرة تضم مواجع الفقراءِ
من أين يأتيك البياض
وهذه الأشجار ما عرفت روايا المزن أسوُقَها
ولا شمّت نسيم ضياءِ
من أين يأتيك الضياء اليوم
يا دارا رمت بكبودها في لجة الرمضاءِ
يا دار هل كذب الذي سماك بالبيداء[1].

ليشبه ذلك قلبا لما جاء عند بوجندار، فكأنه يقول معارضا له: كذب الذي سماك بالبيضاء...

وقد وظف الشاعر هذا الأسلوب نفسه في استحضاره لنشيد وطني مغربي يعود إلى عهد الحماية وينسب إلى علال الفاسي مؤسس حزب الاستقلال[2]، ضمن قصيدة تحمل عنوان مطلعه هي قصيدة «مغربنا وطننا». وهي قصيدة تحمل رؤية متمردة على الواقع ورافضة له، كما تحن فيه إلى ماض يراه الشاعر مشرقا على الرغم مما كان فيه من قساوة الاحتلال. ومما جاء في هذه القصيدة:

كانت بالأمس قبائل هذا الأطلس والريفِ تبيعُ القوّةَ
والبطشَ، هي اليومَ تبيع الشهوةَ والحلمَ، تبيع جداولَها الدارُ
البيضا لصهيل قبائلَ من نجدٍ لم تُرسل نجدَتَها لفلسطينَ هيَ
اللحظةَ تسقي الرملةَ بالنفطِ فتخضرُّ حقول الرومِ يخِرّ النخلُ
حزينا فتهاجر كل الأطيار إلى الشمس بعيدا[3].
وفي سياق هذه الرؤية يأتي التناص مع النشيد الوطني المغربي؛ إذ يقول الشاعر:
بلدي
يا بلدي، روحيِ فداكْ
من يَدُسْ أقمارَكَ اليوم ينل كلَّ رضاكْ
من يقدّمْ دمه يلْقَ جَفاكْ
وفيه استحضار لقول علال الفاسي:
مغربنا وطننا روحي فداهْ ومن يدس حقوقه يذق رداهْ
دمي له روحي له
وما ملكتْ في كل آنْ

1. نفسه.
2. إبراهيم السولامي، الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية، ص156.
3. مغربنا وطننا، رياحين الألم، المجلد2.

وشتان بين رؤيتين: إحداهما ترى في التضحية من أجل الوطن سبيلا للانتماء وأخرى لا ترى إلا وطنا يتنكر لمن يفديه بدمائه ويكافئ من يدوس أقماره، لكن ذلك لا يمنعها من حبه وفدائه (بلدي يا بلدي روحي فداك).

ويعتبر ديوان «مزامير الشيخ الكامل» نموذجا لتقاطع أشكال مختلفة من التناص مع الرموز الحضارية والنصوص الشعرية المغربية. فعنوانه يشير إلى بعده الصوفي بإحالته على شخصية الشيخ الكامل الهادي بنعيسى، مؤسس الطريقة الصوفية العيساوية، كما أن عددا من قصائده يحيل على رمز من رموز التصوف وفن الملحون هو سيدي قدور العلمي[1]، وفيها تحضر مدينة مكناس (مكناسة الزيتون) بأبوابها وساحاتها، باعتبارها رمزا صوفيا، لإحالتها على هذه الشخصية وعلى شخصية الشيخ الكامل. وفي قصيدة «مكابدات أخرى لسيدي قدور العلمي» استحضار خفي لشخصية مغربية أخرى هي شخصية الإمام ابن النحوي صاحب قصيدة «المنفرجة» الذي ولد على عهد المرابطين بتلمسان وأقام بمنطقة سجلماسة، كما ورد عند الزركلي في «الأعلام»[2]. فالشاعر لا يصرح بهذا التناص، لكنه ينشئ حوارا مع قصيدة المنفرجة منه:

اشتدي أحزاني
اشتدي... لا تنفرجي
ليت الليل يظل بطيء الأنجم
ليت الليل المتوتّرَ يُردف أعجَازا
وينوءُ بكلكله العَلِج
ليت حمائلَه الزرقاءَ بَكل مُغار الفتل
تُشدّ بكل هضاب القلب المُعتلج
ليت الليل القاسي يتطاول... يأذن بالبلجِ[3].

حيث تتداخل في هذا المقطع أبيات من معلقة امرئ القيس مع قول ابن النحوي:

اشتدي أزمة تنفرجي قد آذن ليلك بالبلج
وظلام اللَّيْلِ لَهُ سرج حَتَّى يَغْشَاهُ أَبُو السرج
وسحاب الْخَيْر لَهَا مطر فَإِذا جَاءَ الإبان تجي[4].

1. هذه القصائد هي: «من مكابدات سيدي قدور العلمي»، و«مكابدات أخرى لسيدي قدور العلمي»، و«لامية سيدي قدور العلمي»، و«رائية سيدي قدور العلمي».
2. قال الزركلي: «يوسف بن محمد بن يوسف التوزري الأصل، التلمساني، أبو الفضل، المعروف بابن النحويّ: ناظم «المنفرجة»، التي مطلعها: «اشتدي أزمة تنفرجي»، كان فقيها يميل إلى الاجتهاد، من أهل تلمسان. أصله من توزر. سكن سلجماسة، وتوفي بقلعة بني حماد (من أعمال قسنطينة) قرب بجاية». الأعلام، ج8/ ص246.
3. رياحين الألم، ج3، ص141.
4. طبقات الشافعية الكبرى لتاج الدين ابن السبكي، ج8/ ص56. وقد نسبها السبكي للشيخ أبي إسحق بن طريف.

ومن الخصائص المميزة للتناص عند الرباوي ما نرى تسميته بالتناص المركب الذي يتخذ شكلين: أحدهما استحضار نصوص متعددة ضمن سياق واحد، كما هو شأن هذا المقطع، والثاني يعمد الشاعر من خلاله إلى استحضار نصوص عبر استحضار شعراء آخرين لها، منشئا بذلك حوارا مركبا بين نصه والنص المستحضر، ثم بينه وبين النص الشعري الوسيط. ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة «ما أوسع صدرك» من ديوان الأحجار الفوارة:

كنا اثنين ورابعنا لم يأت الغيم به، كان الغيمُ
يزور الحقل ولا تأتي الأمطار معه.

وهي قصيدة تصور حيرة نفسية يعيشها الشاعر، ستجد بعدها الذاتُ خلاصها بقربها من الله:

لكن نبتت في القلب الأجرد زهرهْ
قال لها محبوبي: كوني أنتِ على عبدي بردًا
وسلامًا. كانت بردًا وسلاما. كانت شجرا وحماما...[1].

فالمقطع الأول من هذه القصيدة يتضمن تناصا مع آيات قرآنية متعددة: مع قوله تعالى من سورة الأنبياء: ﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ﴾[2]، ومع قوله تعالى من سورة التوبة: ﴿إِلَّا تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ؛ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ؛ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ؛ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ: لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا﴾[3]، ومع قوله تعالى من سورة الكهف: ﴿سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ﴾[4]. وقد تحقق التناص مع الآية المشار إليها من سورة التوبة بشكل أوضح في قصيدة تحمل عنوان «صاحب الغار»، يقول فيها:

إنا في الغار اثنانِ وثالثنا لم ينزل بعدُ[5].

غير أن التناص في الموضعين الأخيرين يتم عبر قراءة الشاعر لاستحضار الشعراء المغاربة للنص القرآني، لينشئ حوارا مركبا مع الآيتين الكريمتين، ثم مع النصوص الشعرية المغربية المستحضِرة لهما، كقول أحمد بنميمون:

كنا اثنين وثالثنا كان الحبّ
رابعنا لم يكن الفرح الرائع[6].

1. ما أوسع صدرك، رياحين الألم، المجلد1.
2. الأنبياء، الآية327.
3. التوبة، الآية40.
4. الكهف، الآية22.
5. صاحب الغار، رياحين الألم، مج1.
6. عن الأعمال الكاملة لعبد الله راجع (الدراسات: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد)، الجزء الثاني، ص122.

وقول أحمد المجاطي في قصيدة «خف حنين»:

فدوّمْنا
ومرَّ بركبنا المنبتُّ
يمضغُ عظم ناقتهِ
وفي عينيه خُفُّ حُنينْ
وكنّا اثنينْ
فصار الصمتُ ثالثَنا
ورابعَنا دموعُ العينْ[1].

ويعد هذا النوع من التناص المركب أحد السمات التي تساهم في تشكيل خصوصية التجربة الشعرية لدى محمد علي الرباوي، بحيث نجد لديه تكثيفا لتوظيف النصوص المختلفة التي يقرا بعضها بعضا، كما في هذا المقطع من قصيدة «إغاثة الأمة بكشف الغمة» من ديوان «أول الغيث»:

يا ليلُ البلدُ المنخور متى غدهُ؟
أقيام الساعة موعدهُ؟
كل البلدان قد انتفضت
إلا بلدي كثرت عوَّدُهُ
نخلته الممدودة كالآه لكَم هُزت
فتساقَطَ من ثدييها الحجرُ
سنظل نهز بأيد طهُرت
جذع النخلة حتى يسَّاقطَ منها الثمرُ
وهو مقطع تتداخل فيه نصوص متعددة هي:

- النص الشعري القديم المتمثل في قول الحصري القيرواني:

يا ليلُ الصبُّ متى غدهُ أقيام الساعة موعدهُ؟

إلى قوله:

لم يُبقِ هواكِ له رمَقا فلْيَبْكِ عليه عُوَّدُهُ[2].

1. خف حنين، ديوان الفروسية، أحمد المجاطي، ص84.
2. معارضات قصيدة «يا ليل الصب» للحصري القيرواني، إسكندر المعلوف، ص7.

- النص القرآني المتمثل في قوله تعالى من سورة مريم: ﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[1].

- النص الشعري المعاصر المتمثل في قراءة بدر شاكر السياب للنص القرآني السالف ذكره، من خلال قوله في قصيدة «لأني غريب»:

لأنّي غريبْ
لأنّ العراق الحبيبْ
بعيد وأني هنا في اشتياقْ
إليه، إليها أنادي: عراقْ
فيرجع لي من ندائي نحيبْ
تَفَجَّر عنه الصدى
أحسّ بأني عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيبْ
ندائي
و إمّا هززتُ الغصونْ
فما يتساقط غير الردى
حجار حجارْ
و ما من ثمارْ[2].

فالشاعر يصهر هذه النصوص مجتمعة ضمن رؤيته الشعرية التي لا تقف عند حدود رفض الواقع والتمرد عليه، بل تتجاوزه إلى التعبير عن إصراره على تغييره:

نخلته الممدودة كالآه لكَم هُزت
فتساقَطَ من ثدييها الحجرُ
سنظل نهز بأيد طهُرت
جذع النخلة حتى يسَّاقطَ منها الثمرُ.

1. مريم، الآية25.
2. لأني غريب، ديون بدر شاكر السياب، ج1/ ص195.

ب. أسماء الشعراء وعناوين القصائد والدواوين

تتخذ اللغة الشعرية في شعر الرباوي أبعادا رمزية مستمَدة من منابع مختلفة أبرزها توظيف أسماء الشعراء وعناوين القصائد والدواوين الشعرية، مما يُعد أحد أسباب الغموض الذي قد يُلمَس في هذا الشعر. ففي قصيدة «الشاون» مثلا نقرأ قوله:

يا من شق إلى الإنسان طريقا
شق إلى قلبي المكسور طريقا
يوصل هذي الوجناءَ إلى
أسرار الشعر المخزون
بقلب الأحجار الفواره
علمني كيف أفك طلاسمَ هذي الأحجارِ
وهذي الأعشابْ

وهو يتضمن إشارة خفية إلى الشاعر عبد الكريم الطبال ابن مدينة شفشاون، من خلال استحضار ديوانه: «الطريق إلى الإنسان» في قوله:

يا من شق إلى الإنسان طريقا
شق إلى قلبي المكسور طريقا

كما يتضمن إحالة إلى ديوانين للشاعر الرباوي نفسه، هما: «الأحجار الفوارة» و»الأعشاب البرية».

وفي القصيدة نفسها يستحضر الشاعر عنواني ديوانين آخرين للطبال هما: «البستان» و»الأشياء المنكسرة»، حين يقول:

هذا الناسك... هذا الشاعر
هذا الهائج... هذا الهادئ
حدّق في وجهي المغبرّ طويلا
حدّق فيّ طويلا
قرأتْ أعشابي البرّيّةَ عيناهُ
فانفتحتْ أوتارُ مُحَيّاهُ
رسمتْ شفتاهُ
نرجستين
ومدّ إلى قَلبي بستانينِ
وأشياءً منكسرهْ[1].

1. قصيدة الشاون، رياحين الألم، م2.

وتأتي هذه القصيدة أيضا محملة بأسماء الشعراء المغاربة: حسن الأمراني وعبد الكريم الطبال ومحمد السرغيني ومحمد الخمار الكنوني وأحمد بلحاج آيت وارهام ومحمد الميموني وأحمد المعداوي، في قوله:

قال التبريزي في حاشيةٍ شاسعةٍ
تلقي الضوءَ على نخلةِ آيت وارهامْ
وتؤوّل بعض رؤى السرغيني
وكلاما رددهُ
عن أدغال الموت الخمار الكنوني
حدثني لوركا عن صاحبه الميموني
عن ديك الجن عن المعداوي
عن مجنون يدعى الرباوي
قالْ:

حين بياض الشّاوُنْ
مدّ إلى عينيّ عراجين الفتنةِ
أفشتْ أقمارُ الدُّجْنةِ
بعضا من أسرار كنايات الطبالْ.

كما تتضمن إشارات إلى بعض أعمال هؤلاء الشعراء كقصيدة «الموت على الأبواب» للخمار الكنوني، و«ثلاثية لحلم إبراهيم» لمحمد السرغيني، إضافة إلى ربط محمد الميموني بالشاعر الإسباني لوركا من خلال ترجمته لبعض قصائده، ومن خلال قصيدته عنه «حديقة لوركا»...

فالشعر المغربي، قديمه وحديثه، يعد من أهم المرجعيات التي شكلت تجربة الشاعر محمد علي الرباوي، ونزعم أنها شكلت تجارب شعرية مغربية أخرى، وهو ما يعكس مظهرا من مظاهر الخصوصية التي تميز جزءا كبيرا من الإنتاج الشعري المغربي الحديث، والتي تمت الإشارة إليها في مقدمة هذه الدراسة، ومنها أيضا توظيف التراث الشعبي المغربي.

2. التراث الشعبي المغربي

يجعل الشاعر من استحضار بعض جوانب التراث الشعبي سبيلا للتعبير عن رؤيته النقدية للواقع. ومن ذلك ما نجده في قصيدة «المذيع» التي ضمها «كتاب الخراب»، إذ يصور سهرة من السهرات الفنية التي تعرض في التلفزيون المغربي، والتي يقطعها المذيع بنشرة إخبارية تصور مآسي الشعب الفلسطيني، قبل أن يختفي وتُستأنف السهرة من جديد:

هذا المذيع يختفي
وحين يختفي المذيع لحظةً
تدخل بيتَنا الكبيرَ دميةٌ
مثقلة بفضةِ وعسجدِ
مثقلة بكل ما في سبتة الفيحاءِ من
عطر ومن أصباغٍ ومن
أغلى الحريرْ
تدخلُ بيتَنا الكبيرْ
فاطنةُ ابنةُ الحسينْ
تستأنف العيطة في هذا العراءْ
قل ساعةً أو ساعتينْ
تملأ أدغالَ الفضاءْ
كمنجةٌ
يلعبُ بالأوتار شيخٌ
طاعنٌ في السُّكْرِ
عيناه على الشيخَة وهي في انتشاءْ
ترقص ما بين الرجال والنساءْ
قل رقصة أو رقصتينْ
قل عشرة أو عشرتين[1].

وهو مقطع يضم أيضا تناصا مع قول صلاح عبد الصبور في قصيدة «الحزن»:

ولعبتُ بالنرد الموزّع بين كفي والصديقْ
قل ساعة أو ساعتينْ
قل عَشْرةً أو عشرتينْ[2].

والرؤية النقدية التي يتم تصريفها في هذا المقطع من خلال استحضار فن العيطة واسم فاطنة بنت الحسين، نجدها أيضا في عدد من قصائد الشاعر عبد الله راجع كقصيدة «أعلنت عليكم هذا الحب» من ديوان «أياد كانت تسرق القمر»، منها:

للسوق أُوَجِّه أغنيتي كي تدخل حربا خاسرة ضد الشيخات، أغني

1. المذيع، رياحين الألم، المجلد 2.
2. الحزن، ديوان صلاح عبد الصبور، ص 36.

لشتيلا تتحول في العام دقيقة صمت، لمذابح بيروت أغني،
من يسمعني منكم فليتبعني
كي نقذف إسرائيل بحاء لا تعرفها لغة أخرى
حاء في الحُب، الحرقوص، الحوت، الحرمل، بالحاء نحوقل
من يسمعني منكم فليقذفني
بمقالة نقد عن كيفية استعمالي «حتى» ولْيَبْن محطته النوويةَ
كي يجمع كل الأشعار المبنية وفق موازين السلف الصالح
فلعل قصيدة هجو تقذف إسرائيل إلى البحر... لعل الشيخات المتشحات بما
لذ وطاب من الذهب اللامع يهدمن برقصتهن على «الجفنة» مبنى الكنيست
وأقول لكم غنيت... وأعرف أن هزائمنا تبدأ من كل زقاق في الوطن العربي

مما يعني استحضار الرباوي للسياق نفسه الذي وظف فيه عبد الله راجع حديثه عن رقص الشيخات، وهو سياق الواقع العربي المتردي. وهذا في رأينا شكل آخر من أشكال التقاطع بين الاتجاهات الشعرية المعاصرة بالمغرب، كما أنه يمثل منهجا في التناص لدى الرباوي، لا يكتفي فيه باستحضار النصوص الأصلية، شعرية وغير شعرية، بل يفعل ذلك من خلال استحضار الشعراء الآخرين لها أيضا، كما أشرنا إلى ذلك آنفا.

وفي ديوان «مزامير الشيخ الكامل»، حيث تتداخل أشكال التناص مع النصوص والوقائع والرموز المشكلة للهوية المغربية، يستحضر الشاعر أغنية شعبية من فن العيطة في سياق صوفي رمزي في مطلع قصيدة «رائية سيدي قدور العلمي» هي:

عينيك عينيك
جابو الهوى
من شيشوا
عينيك عينيك
جابو الغاشي
وهو ماشي
عينيك عينيك
طيحو الزرزور
من فوق السور[1].

1. رائية سيدي قدور العلمي، الرياحين، المجلد2.

وهذا المقطع الشعبي نفسه كان الشاعر أحمد بلبداوي قد استحضره في سياق مختلف شبيه بذلك الذي وظف فيه عبد الله راجع كلا من التراث الشعبي والفلكلور المغربي، ليعبر من خلاله عن رؤية نقدية لاذعة للواقع، وذلك ضمن قصيدة «الجثة». يقول بلبداوي:

نهار العين
توارى بين غدر الجند
وعقم المدفع الرشاش
نهار العين
يغيب الآن في رحم البنادق، ما يزال الله
يشحنها بزيت الخروع
الممزوج بالصابون

وها هي ذي:

عينيك عينيك طيحو الزرزور من فوق السور
عينيك عينيك جابوا الهوى من شيشاوة
عينيك عينيك جابوا الغاشي وهو ماشي[1].

ونحن لا نشك في أن الرباوي، الذي يمتلك معرفة واسعة بالإنتاج الشعري المغربي وبالتراث الشعبي، قد اطلع على قصيدة بلبداوي، مثلما اطلع على قصائد أخرى له بدا أثرها واضحا في شعره، منها قصيدة «سبحانك يا بلدي»، حيث يقول بلبداوي:

قاس قاس قاس يا وطني أنتْ[2].

ويقول الرباوي في قصيدة «الأحزان»:

قاس هذا البلدُ الأقصى
قاسٍ
قاسٍ[3].

كما يقول في قصيدة «من مكابدات السندباد المغربي»:

قاس بلدي
قاسٍ يا ولدي
قاسٍ قاسٍ[4].

1. الجثة، ديوان «سبحانك يا بلدي»، أحمد بلبداوي، ص17.
2. سبحانك يا بلدي، ص62.
3. الأحزان، الرياحين، المجلد2. وقد نشرت قصيدة بلبداوي ضمن ديوان «سبحانك يا بلدي» سنة 1979م، وكتب الرباوي قصيدته سنة 1989م، ونشرت ضمن ديوان «الأحجار الفوارة».
4. من مكابدات السندباد المغربي، الرياحين، م2.

وفي قصيدة «عزف منفرد على الهجهوج» من ديوان «مزامير الشيخ الكامل» نجد استحضارا للتراث الكناوي بشكل يندمج فيه الشاعر مع شخصية المعلم الكناوي المفتون بإيقاع الهجهوج الذي يوصله إلى مقام الحلول باندماجه مع شخصية سيدي ميمون التي تمثل رمزا من رموز هذا التراث. فالشاعر يفتتح القصيدة بتأمله لعزف منفرد على الهجهوج للمعلم الكناوي:

دنْ دَدَدَنْ دَنْ
دنْ دَدَدَنْ دَنْ

ثم يقوده هذا التأمل إلى إعلان افتتانه بدندنة المعلم:

دندن دندن سيدي ميمون
دندن بالهجهوج الميمون
دندن دندن سيدي ميمون
إني بالموسيقى مفتون

ثم ما يلبث هذا الافتتان أن يتحول إلى «حال» تسعى فيه ذات الشاعر إلى التطهر من أوزارها وهمومها. وهو ما لا يتم في التقاليد الكناوية إلا بحلول «السلطان» سيدي ميمون في ذات المجذوب. لذلك ينطلق الشاعر في رحلة بحث حائرة وقاسية عمن يخرجه من «حاله» ويهب لنفسه السكينة:

جنّ جنوني
دلوني
يا أهل الحال على حالي... دلوني
دلوني اليوم على من يفتح لي
في شلال الدهشة بابا
دلوني
دلوني اليوم على من
يكتب للمجنون حجابا
ينجيني من دجْنة جوفي
جمرة خوفي
غابة وسواسي وظنوني

وفي سياق هذا البحث المضني عن شخصية سيدي ميمون، حيث تتسلل العامية المغربية أيضا من خلال كلمة «حجاب» الدالة في العادات الشعبية على التميمة، يستحضر الشاعر الطقوس الكناوية التي يمتزج فيها الاعتقاد الديني بالتقاليد الشعبية المغربية:

دلوني
يا أهل الحال على حالي... دلوني
دلوا القلب على ميمون المجنونِ
بهزّات الدُّفّ المسكونِ
بأطيافِ الحرف المفتونِ
بأسرار الصفّ عساه يرى
في الكفّ غلائل صبحي المُلتفّ على
باب المنصور... عساهُ
يبَخّرُ لي
في الليل المُسبَلِ
بالشّبِّ وبالنَّدِّ وبالحَرْمَلِ...

وتتعدد في شعر الرباوي مظاهر توظيف التراث والتقاليد والعادات المغربية. ففي قصيدة المقهى يحكي الشاعر صوت السقاء وهو يتسول ببيع الماء:

الماء بالمجانْ
الماءُ بالمجانْ

وفي موضع آخر يستعير «الكسكاس» المغربي ليجعله عنوانا لقصيدة يصور فيها معاناته النفسية التي طبعت دواوينه السبعينية، ومطلعها:

الكسكاس المحمول على رأسي يتشققْ[1].

كما يستحضر جوانب من الفلكلور المغربي كرقصة الكدرة وفن العيطة وغيرهما...[2].

غير أن أكثر مظاهر التراث حضورا في شعره هي تلك التي تمتزج فيها التقاليد الشعبية بالمعتقد الديني، كزيارة الأولياء الصالحين والاعتقاد في بركاتهم وكراماتهم. فالشاعر يستحضر هذا الجانب ويوظفه في قصائده التي تحمل نسمات صوفية تعبر عن السعي نحو تطهير النفس وتحقيق سكينتها، كما أشرنا إلى ذلك في جانب من توظيفه للتراث الكناوي. ويستحضر في هذا السياق أيضا أسماء الأولياء الصالحين المغاربة، ومن أبرزها: شخصية الهادي بن عيسى، مؤسس الطريقة العيساوية، التي أفرد لها ديوانا هو ديوان «مزامير الشيخ الكامل». وتحضر في الديوان نفسه شخصية صوفية

1. الكسكاس، الرياحين، م1.
2. انظر مثلا: قصيدة «كتاب الصحراء»، الرياحين، م1.

أخرى هي شخصية الولي الصالح وشاعر الملحون سيدي قدور العلمي[1]، التي تشترك مع الشخصية الأولى في إحالتهما معا على مدينة مكناس، فتتخذ أبعادا رمزية تتوحد فيها شخصية الشاعر أحيانا بشخصية الصوفي، حتى يستعصي على القارئ الفصل بينهما، لتعكس بذلك بحثها المضني عن السكينة النفسية. يقول الشاعر في أحد مقاطع قصيدة «رائية سيدي قدور العلمي»:

ها سيدي قدور
كفَراش مخمورْ
يجري ًخلف النورْ
علّ يرى البشرى[2].

وفي مقطع آخر من القصيدة يحقق الشاعر الانفصال عن شخصية الولي الصالح، لينفرد بالمعاناة النفسية الباحثة عن الخلاص، فيتوجه إليه متوسلا منه الفرج:

عبد القادر العلمي
أتيتكَ من ربا العلم
أبثّ السر لا تلُم
فإن الأرض لا تَعرى
إذا حلتْ بها البشرى

وتحضر شخصية سيدي قدور العلمي في قصائد أخرى متخذة تلك الأبعاد الصوفية الرمزية ذاتها، منها قصيدة «المحطات» من ديوان «قمر أسرير»، التي يأخذنا فيها الشاعر في رحلة عبر القطار من وجدة إلى مكناس، فيمر بنا عبر محطات القطار الفاصلة بين المدينتين، مخصصا لكل منها مقطعا من قصيدته، هي: محطة العيون ومحطة تاوريرت ومحطة جرسيف ومحطة تازة ومحطة فاس ومحطة الأمير عبد القادر بمكناس، قبل أن يحط الرحال بمحطته الرمزية: محطة سيدي قدور العلمي، فيتخلص عند بابه من همومه ومتاعبه التي لازمته طوال رحلته تلك، ويقول مخاطبا الشاعر حسن الأمراني منتشيا بما حققه من سكينة نفسية:

يا صاحبي
حين أنا ذُقتُ الذي ذقتَ
علمتُ أنّ ما مرّ من العمر هباءْ
وأنّ ما يأتي من العمر بهاءْ[3].

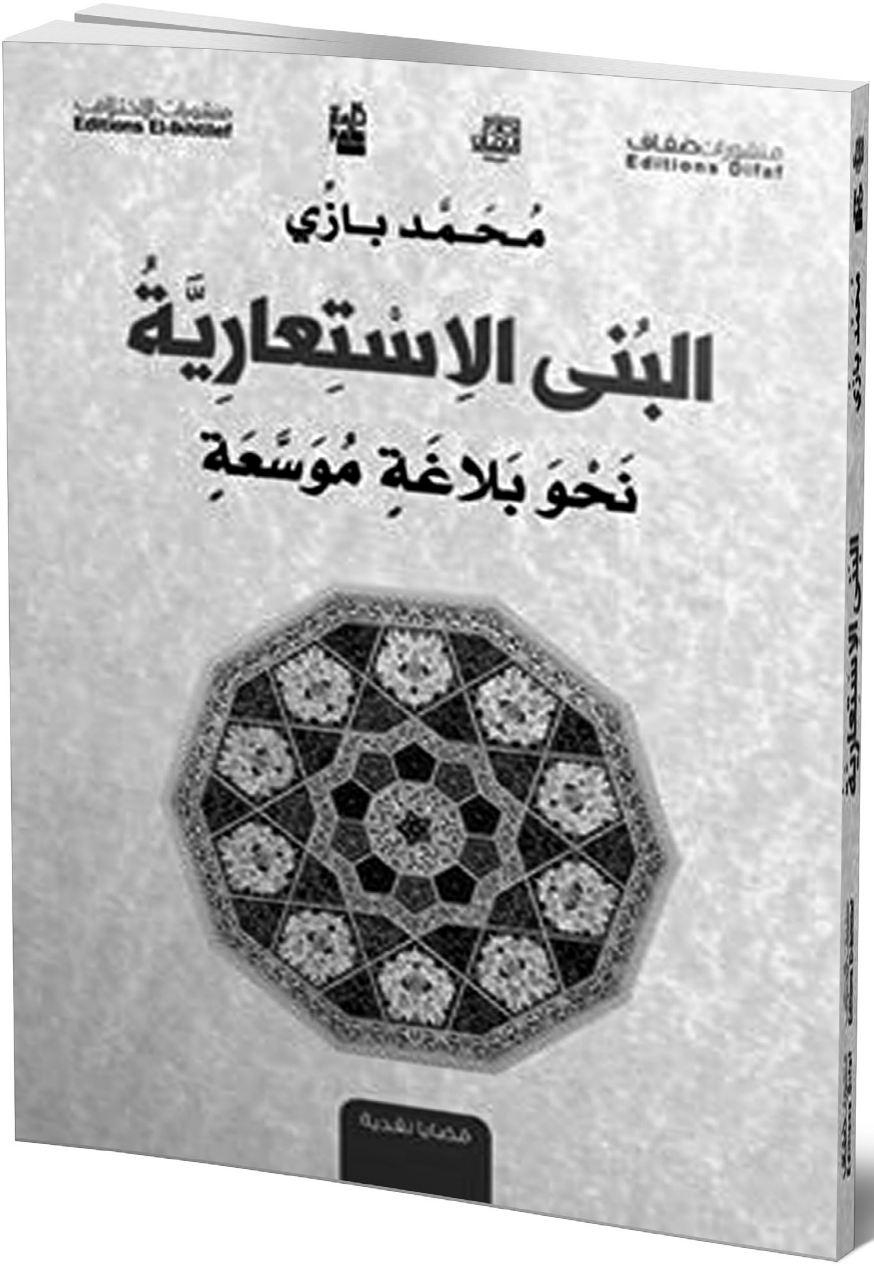
1. انظر في ترجمته: معلمة الملحون، محمد الفاسي، ج2، ق2: تراجم شعراء الملحون، ص291.
2. رائية سيدي قدور العلمي، الرياحين، م2.
3. المحطات، الرياحين، م2.

حاول البحث الوقوف على جانبين من الجوانب التي نرى أنها تمثل خصوصية القصيدة المعاصرة لدى الشاعر محمد علي الرباوي، هما: التناص مع الشعر المغربي وتوظيف التراث الشعبي. وإذا كان المقام لم يسعفنا بالحديث عن الجوانب الأخرى التي تمثل هذه الخصوصية، كتوظيف العامية وأسماء الأماكن والرموز الحضارية المغربية وهيمنة الخبب... فإننا نعتقد أن تناول الباحثين لهذه الجوانب لدى هذا الشاعر ولدى غيره من الشعراء المغاربة المعاصرين كفيل بأن يضيء مساحات لمّا تزل بحاجة إلى إضاءة من تجاربهم، مما قد يفتح آفاقا جديدة في قراءة التجربة الشعرية المعاصرة بالمغرب، بتشعب اتجاهاتها الفنية، وبوضع هذه التجربة في سياقها الحقيقي ضمن حركة الشعر العربي المعاصر بعيدا عن المقولات الجاهزة التي تهدف إلى نسبة فضل التجديد الشعري إلى جماعة شعرية أو تيار شعري أو فئة خاصة من الشعراء.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- إبراهيم السولامي، الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية، طبعة دار الثقافة، المغرب، ط2/ 2011م.
- أحمد بلبداوي، ديوان «سبحانك يا بلدي»، سلسلة الثقافة الجديدة، ط1/ 1979م.
- أحمد المجاطي، ديوان الفروسية، شركة النشر المدارس، الدار البيضاء، ط3/ 2011م.
- إسكندر المعلوف اللبناني، معارضات قصيدة «يا ليل الصب» للحصري القيرواني، مطبعة الهلال/ 1921م.
- بدر شاكر السياب، الديون، دار العودة، بيروت/ 1997م.
- تاج الدين ابن السبكي، طبقات الشافعية الكبرى، تحقيق: محمود محمد الطناجي، وعبد الفتاح محمد الحلو، هجر للطباعة والنشر، ط2/ 1413هـ.
- الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15/ 2002م.
- صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت/ 1998م.
- عبد الله راجع، منشورات وزارة الثقافة، المغرب/ 2013م.
- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، منشورات وزارة الثقافة، المغرب/ 2010م.
- محمد الفاسي، معلمة الملحون (ج2)، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية/ 1986م.


منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
منشورات ضفاف
Editions Difaf
مُحَمَّد بازي
البُنى الاِستِعارِيَّةُ
نَحوَ بَلاغَةٍ مُوَسَّعَةٍ
قضايا نقدية
محمد بازي
البنى الاستعارية

الرواية الجزائرية المعاصرة
(1990-2010)

محمّد فايد(*)

نشتغل في هذه الدراسة على النص الروائي الجزائري المعاصر، الصادر في الفترة ما بين 1990 و2010، مركِّزين على قضيتين هما: سؤال التأطير الأجناسي، وبناء العنوان. وقد لاحظنا، في أثناء تفحص متن المدوّنة الإبداعية في الفترة المذكورة، أنّ هذا الموضوع لا يزال بحاجة إلى عديد من الدراسات. وقد مكّننا هذا البحث من تحديد أنماط تجنيسية تميّز بها المعطى السردي الجزائري، من بينها: التجنيس بذكر المؤشر الأجناسي والجائزة المحصّل عليها، والتجنيس بذكر المؤشر وإيراد تقديم شخصي أو غيري. كما وجدنا أن بعض النصوص تتضمّن تحديدا أجناسيا وخطابا تنبيهيا معا، في حين لم تحمل أغلفة نصوص أخرى أي إشارة أجناسية. وتعددت تلك الإشارات في نصوص قليلة...

أمّا اشتغالنا على عتبة العنوان في نصوص هذه المرحلة، فقد مكّننا من حصر أنماط بنائه كالآتي: تنقسم عناوين النصوص الروائية الجزائرية إلى أنواع، من حيث الكم، ومن حيث الدلالة. فأما من حيث الكمّ، فهي إمّا قصيرة تتكوّن من مفردة واحدة، أو متوسطة، أو ثنائية تتكوّن من عنوان رئيس وآخر فرعي. في حين أنّ النظر إليها، من زاوية الدلالة، جعلنا نضع اليد على الأنواع الآتية: عناوين متعارضة الأجزاء دلاليا، وعناوين تناصّية، وعناوين ذات صلة بالزمان أو المكان، وعناوين نسائية، وأخرى غير قارة...

1. الناصّ وسؤال التأطير الأجناسي

تشير هذه العبارة إلى وعي الكاتب بأهمية المؤشّر الأجناسي، ودوره في توجيه القرّاء.. هذا المؤشّر الذي يأتي «ليخبر عن الجنس الّذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك»[1]؛ إذ تُجنّس الروايات، غالبا، بلفظة رواية، والدواوين الشعرية بلفظة «شعر»، والمجاميع القصصية بلفظة «قصص»، وهلم جرّا. وعادة ما يَرد المؤشّر الأجناسي على صفحة الواجهة (الغلاف الرئيس)، وقد يتكرّر ذِكره في الصّفحات الدّاخليَة، وعلى صفحة الغلاف الأخير. ونستطيع القول هنا إنّ المؤشّر

---

*. المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر.

1. بلعابد عبد الحق، عتبات، ص89.

الأجناسي قد يتغيّر في النص الواحد، بالنظر إلى قناعات صاحبه، وقناعات النقاد؛ إذْ إنه قد يُصنَّف النص ضمن جنس الرّواية، إلا أن الدّراسة النقدية تصنّفه بدقة أكثر ضمن النّوع الفرعي (الرّواية التاريخية) مثلا.

إنّ المؤشّر المذكور علامة أجناسية لا تقلّ أهمية عن العنوان، واسم المؤلف، وحتى المتن؛ ذلك أنّه «أحد المصاحبات النصية الّتي يمكن أن تُسيّر عملية التلقي»[1]، وتوجّهها، بل هو كذلك؛ حيث يؤدّي تجنيس عمل إبداعي ما بجنس «رواية»، مثلا، لا محالة، إلى قراءته وفق اشتراطات الكتابة الروائية. وتَدخل العناية بالمؤشّر الأجناسي ضمن الخطاب النقدي المهتمّ بالتّصنيف.

والمُلاحظُ أنَّ التصنيف في المكتبات الغربية يكون «دقيقا، وينهض على أسس محدّدة ومضبوطة.. نجد توزيعا للأعمال السردية والروائية حسب نوعيتها: الرّواية البوليسية – المغامرات – المشاهدات – الرحلة – الخيال العلمي – السيرة الذاتية – الرّواية التاريخية...»[2]؛ ما يسمح لكلّ مهتمّ باختيار ما يناسب ذوقه، عكس المكتبات العربية، التي لا تتضمّن، عادةً، «تمييزا بين الأجناس، فبالأحرى الأنواع. وحيث يتمّ التمييز بين الأجناس والأنواع الأدبية، نجد خانة كبرى تحمل اسم «رواية»، وقد نجد تصنيفات حسب الكتَّاب أو الأقطار العربية»[3].. هذا في البلدان العربية الّتي تعرف حركة نشر متطوّرة بعض الشيء، أمّا في تلك الّتي تعاني أزمات عدّة، فيندر أن تجد في مكتباتها تصنيفا أصلا؛ لأنّ بعض المكتبات قد لا تتضمّن من الروايات ما يتجاوز أصابع اليد الواحدة، وهو الأمر الّذي اصطدمنا به لحظةَ عزْمنا على جمع ما صدر من روايات جزائرية كُتبت بالعربية خلال الفترة ما بين 1990 و2010م.

وإذا كانت الرّواية العربية قد عرفت، «في تحديدها التأطيري الأجناسي، مجموعة من التعيينات الاصطلاحية؛ مثل: السير ذاتي، الروائي، رواية السيرة ذاتية، محكيات، محكي، تخييل ذاتي...»[4]. إلا إنّ الرّواية الجزائرية، وهي جزء منها، ظلّت مرتبطة، في أغلب نصوصها، بالتعيين الأجناسي الرئيس؛ فرواياتٌ مثل: (ضياع في عرض البحر) 1990 لحفناوي زاغر، و(غدا يوم جديد) 1991 لعبد الحميد بن هدوقة، و(تماسخت.. دم النسيان) 2002 للحبيب السايح، و(قدم الحكمة) 2003 لرشيدة خوازم، و(رأس المحنة) 2004 لعز الدين جلاوجي، و(كتاب الأمير) 2004 لواسيني الأعرج، و(الرعشة) 2005 لأمين الزاوي، و(زعيم الأقلية الساحقة) 2005 لعبد العزيز غرمول، و(وشم على الصدر) 2005 لعثمان سعدي، و(شارع إبليس) 2009 لأمين الزاوي، و(الاحتراق) 2009 لسعيد هاشمي، و(أنثى السراب) 2010 لواسيني الأعرج، و(هلابيل) 2010 لسمير قسيمي،

1. الرياحي كمال، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص149.
2. يقطين سعيد، قضايا الرّواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، ص81.
3. نفسه، ص81–82.
4. مجموعة من المؤلفين، الرّواية المغربية وقضايا النوع السردي، ص7 (من المقدمة).

ونصوص أخرى كثيرة، ظلت محتفظة بمؤشر أجناسي وحيد، هو تسمية الجنس الأدبي (رواية)، بَيْدَ أنّ ذلك لا يعني انعدام روايات تجاوزت المؤشّر الأجناسي؛ فاستعملت تحديدا آخر، وأمورا أخرى؛ من ذلك تجنيسُ الرّواية مع ذكر الجائزة الّتي حصلت عليها، وتجنيسُها بالاعتماد على المؤشّر الأجناسي، وعلى التقديم الّذي إمّا أَن يكون شخصيا يكتبه الروائي، وإمّا يكون غيريّا يكتبه ناقد أو ناشر أو صديق... بالإضافة إلى روايات تعتمد، بالإضافة إلى المؤشّر الأجناسي، خطابا تنبيهيا ينفي علاقتها بالمعيش. في حين غاب المؤشّر الأجناسي عن بعض الروايات، وتعدّد في نص واحد، وسنُشير إلى كلّ ذلك في الآتي:

أ. التجنيس بذِكر المؤشّر والجائزة المحصَّل عليها

وقد ورد ذلك في النصوص الآتية:

- (بوح الرّجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي: صدرت الرّواية عن دار الآداب ببيروت، في طبعتها الأولى سنة 2002، وقد ذُكِر على ظهر غلافها أنّها حازت جائزة مالك حداد، سنة 2001، مناصَفةً مع رواية (بحر الصمت) لياسمينة صالح، الصّادرة في السّنة نفسها، عن الدّار نفسها.
- (اعترافات امرأة) للكاتبة بنور عائشة: صدرت عن دار الحبر- الجزائر، في طبعتها الأولى سنة 2007، وقد تضمّنت الصفحة الداخلية الثّالثة إشارة إلى أنّها حازت جائزة «ناجي نعمان الأدبية»/ بيروت سنةَ 2007.
- (الترَّاس.. ملحمة الفارس الّذي اختفى...) للكاتب كمال قرور: صدَر هذا النص عن الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، ومنشورات الاختلاف- الجزائر، في طبعته الأولى سنة 2008، وذُكر في صفحة الغلاف الرئيس أنّ النص حصل على جائزة مالك حداد لسنة 2007.

ولعلّ ذِكر الجائزة، الّتي حصل عليها هذا النص أو ذاك، من شأنه إغراء القارئ، ودعوته إلى الاطلاع عليه؛ ذلك أنّ نصّا حاز ثقة لجنة قراءة، يُفترض فيها أن تكون متخصّصة، يُتوَقَع إعجاب القراء به، وإن كنّا لا نخفي أنّ نزعة تجارية صِرفة هي الّتي تحرّك مثل هذه الإشارة الأجناسية في الغالب الأعمّ.

ب. التجنيس بذِكر المؤشّر الأجناسي، وإيراد التقديم (الشخصي أو الغيري)

تضمّنت بعض النصوص الروائية الجزائرية المكتوبة بالعربية تقديما، صُدِّرَت به، بالإضافة إلى توفّرها على مؤشّر أجناسي، نذكر من بينها (تماسيح المدن المنسية) 1992 لخليفة قرطبي، و(الشمعة والدهاليز) 1995، و(الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) 2007، و(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) 2004 للطاهر وطار، و(حروف الضباب) 2002 للخير شوار، و(الولادة الثانية) 2007 لعمر البرناوي، و(إلى أن نلتقي) 2007 لإيميليا فريحة، و(الحلاج وزغاريد الدماء) 2007 لمحفوظ

كحوال، و(اعترافات امرأة) 2007 لبنور عائشة، و(حياة للغير) 2007 لأمحمد علوط، و(جلالته الأب الأعظم) لحبيب مونسي، و(ذاكرة الماء) 2008 لواسيني الأعرج...

فأمّا النصوص الّتي تضمّنت تقديما مُوقّعا باسم المؤلِّف؛ فهي: (الولادة الثانية)، ونصوص الطاهر وطار، و(ذاكرة الماء)، و(حياة للغير)، وسنشتغل عليها على اعتبار أنّ آراء الروائيين تكتسي أهمية كبيرة؛ لأنّ كلّ قراءة، «في نظرية الرّواية، تظلّ ناقصة جداً بدون الإشارة إلى تنظيرات الروائيين أنفسهم»[1]. وقد لاحظنا أنّ التقديم الّذي صُدِّرت به الروايات يؤدي الوظائف الآتية:

- **تِبيان دوافع تأليف الرّواية:**

وهي، لدى الطاهر وطار، في نصّه (الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)، رغبته في متابعة الظروف والمتغيرات العربية والعالمية. يقول عن ذلك: «لم أكن، إطلاقا، أنوي كتابة رواية هذا العام... لكن ضغط الظروف العالمية، والوضعية في العراق والعالم العربي والإسلامي، فرض عليّ رواية...». وهي، لدى أمحمد علوط؛ صاحب نص (حياة للغير)، إعلان وفاء لشابّ طلب إليه، وهو يموت، أن يَكتب قصّته. يقول: «أحكي عن شاب مات بين يدي... وقد كان قبل أن يموت، بأيام قلائل، روى لي هذه الأحداث، وطلب مني أن أكتبها له على شكل قصة أو رواية»[2].

- **تصنيف النص: (ذِكْرُ نوعه الفرعي أو الربط بين أجزائه)**

يُصنّف الطاهر وطار روايته (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) ضمن الرّواية الواقعية عندما يقول: «هذه الرّواية... عمل واقعي يتناول حركة النهضة الإسلامية»[3]. وبعد فقرات من قوله هذا، يصفها بأنّها ملحمة. يقول: «حاولتُ تقديم ملحمة، وليس قصة فقط»[4]. والحق أنّ وطار، هنا، لا يصنّف نصه، ولا يوجّه القارئ إلى قراءة سليمة، بقدر ما يُربِك تلقيه للنص، ولعلّ القارئ لاحظ أنّ وطار استخدم لفظة (رواية)، ثمّ (ملحمة)، ثمّ (قصة)، وهذا ليس البتّة في صالح بناء العلاقة بين النص ومتلقيه. وبالإضافة إلى التصنيف، يذكر وطار الارتباط بين رواياته الثلاث الّتي ذُكِرت سابقا. يقول عن ذلك في معرض التعليق على روايته (الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء): «لقد جاءت هذه الرّواية جزءا ثانيا (للولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، ولو كنت ناقدا لقلت إنّها جزء ثالث (للشمعة والدهاليز)»[5].

1. باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة، ص39.
2. علوط أمحمد، حياة للغير، ص11-12.
3. وطار الطاهر، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص9.
4. نفسه، ص11.
5. نفسه، ص8.

- تصنيفُ الكاتب

هذه خاصية يتميّز بها وطار منذ نصوصه الأولى. يقول في التقديم الّذي صدَّر به روايته (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي): «أنا فخور بأنني كاتب سياسي شبه متخصص في حركة التحرُّر العربية عامّة، والجزائرية خاصة»[1].

- إثبات ارتباط النص بالمعيش، أو نفي ذلك، أو التزام البين بين

نلاحظ هنا أنّ الكُتَّاب الثّلاثة (أمحمد علوط والطاهر وطار وواسيني الأعرج) يلتزمون البين بين؛ فوطار يُقرّ باستعانته ببعض مميّزات أصدقائه، ولكنّه ينفي أن تكون روايته سيرة أحدهم. يقول: «استعنت ببعض خصائص ومميزات شخصية لأصدقائي ومعارفي في وضع شخوص الرّواية، ولكنّ هذا لا يعني أبدا أنني كتبتُ سيرة أحدهم»[2]. أمّا أمحمد علوط فيؤكّد أنّ الأحداث، الّتي تضمنّها عمله، حقيقية، ولكنّه يتحفّظ على ذلك، على اعتبار أنّ السرد يستدعي تعاملا معيّنا مع هذا الحدث أو ذاك. يقول في هذا الصدد: «أحداث هذه الحكاية حقيقية، بل وحتى أسماء أبطالها –مع بعض التحفظ–، كتبتها كما سمعتها، لم أزِدْ عليها، ولم أنقص منها، اللهم إلا ما يستدعيه السرد»[3]. في حين يُقدّم واسيني عمله بصورة يتماهى من خلالها الواقع مع الذاكرة؛ فيستكين النص إلى موقِعِه بينهما: «هو ذاكرتي، أو بعض منها.. ذاكرة جيلي الّذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق»[4].

وبالإضافة إلى الوظائف سابِقة الذِكر، نستطيع إضافة وظائف أخرى؛ مثل تحديد زمن كتابة النص؛ كما ورد لدى واسيني في نصه (ذاكرة الماء)، ومثل تحديد زمن وقوع أحداث الرّواية؛ كما في نص (الشمعة والدهاليز) لوطار، دون أن ننسى وظيفة شكر الزملاء الّذين ساعدوا كاتب الرّواية، وقدموا له يد العون في حلّه وترحاله؛ كما فعل واسيني في (ذاكرة الماء).

أمّا نص (تماسيح المدن المنسية) لخليفة قرطبي، فقد تضمّن تقديما غَيْريا كتبه الطاهر يحياوي، في حين صُدِّر نص (إلى أن نلتقي) لإيميليا فريحة بتقديمين؛ كُتب الأوّل من قبل نبيلة زويش، وكَتب الشاعر بشير ضيف الله التقديم الثاني. ويتميّز التقديم الغيري بنبرة الإطراء والمجاملة؛ فهذا الطاهر يحياوي يقول عن الكاتب خليفة قرطبي: «خليفة قرطبي قلم عرفه القراء قاصا متمكّنا على صفحات الجرائد الوطنية... وسيعرفه القرّاء اليوم روائيا... يختزن الكثير (...). وما من شك في

1. نفسه، ص9.
2. وطار الطاهر، الشمعة والدهاليز، ص7.
3. علوط أمحمد، حياة للغير، ص13.
4. الأعرج واسيني، ذاكرة الماء.. محنة الجنون العاري، ص9.

أنّ الروائي خليفة قرطبي بعمله هذا، وما يتبعه من حلقات في مسيرة جهاده الفني، سَيَقْلِبُ قِيَم المفاهيم السائدة»[1]، ولكنّها نبوءة لم تتحقّق؛ فالنص لم يُثِر حوله ما كان توقّعه الطاهر يحياوي.

وهذه نبيلة زويش رفقة بشير ضيف الله يشدّان «على يد إيميليا كنص أول في مسار شاقّ، يحتاج زخما لا محدودا، ورغبة متجدّدة في مجاوزة الذات»[2]؛ بحثا عن فضاء إبداعي أوسع.

وكمثل الآخرين فعل بشير مفتي، عندما كتب تقديما لرواية (حروف الضباب) لصاحبها الخير شوار؛ حيث لم يخرُج عن عبارات الإطراء والتنويه، وقد ورد في بداية التقديم ما يلي: «صديقي العزيز الخير شوار... لا يمكنني إلا أن أهنّئك على هذه الرّواية الجميلة.. ها هو عمل روائي جديد بالفعل شكلا ومحتوى، عمل نستطيع أن نقول عن صاحبه إنّه متمكّن من أدواته الفنية...»[3]. أمّا نص (الحلاج وزغاريد الدماء) لمحفوظ كحوال، فقد تضمّن تقديما كتبه يوسف وغليسي، الّذي يقول عن النص، وعن صاحبه: «إنّ محفوظ كحوال، على قلّة تمرُّسه بفن الرّواية، قد حاول أن يؤسّس، بروايته الأولى هذه، لنصّ روائي جزائري جديد يمكن تسميته، بفخر كبير، (رواية القناع)»[4]. وجليّ أنّ النَفَسَ النقديّ لكاتب التقديم جعل تقديمه مختلفا عن النماذج السابقة؛ حيث تجاوز الإطراء إلى محاولة تصنيف النص ضمن نوع روائي فرعي جديد، هو (رواية القناع).

ت. التجنيس بذِكر المؤشّر الأجناسي، مع إيراد خطاب تنبيهي

نُفرِّق بين التقديم والخطاب التنبيهي من حيث الكم؛ حيث لا يستغرق الخطاب التنبيهي سوى بضع عبارات، لا تتجاوز في مجموعها ثلاثة أسطر في أغلب الحالات. ومن خلال النصوص الروائية الجزائرية الّتي استطعنا جمعها، لاحظنا أنّ خطاب التنبيهات يُعدُّ «علامة إضافية من علامات التعيين الجنسي»[5]، وعادة ما يأتي قبل الإهداء أو بعده.

إنّ الروايات الّتي لاحظنا تضمُّنها خطابا تنبيهيا هي: (شاهد العتمة) لبشير مفتي، و(شرفات بحر الشمال) لواسيني الأعرج، و(في عشق امرأة عاقر) لسمير قسيمى، و(الذروة) لربيعة جلطي، و(القاهرة الصغيرة) لعمارة لخوص. ولا ننفي احتمال وجود روايات أخرى تضمّنت مثل هذا الخطاب الّذي يستوقف القارئ، ويدعوه إلى «تأمل فحوى هذا المظهر النصي حتى يتمكّن من الحصول على قراءة سليمة، من كلّ التأويلات الخاطئة، أو تحميل النص ما لا طاقة له به، وكذا

1. قرطبي خليفة، تماسيح المدن المنسية، الصفحة الداخلية الثالثة.
2. فريحة إيميليا، إلى أن نلتقي، ص8.
3. شوار الخير، حروف الضباب، ص5.
4. كحوال محفوظ، الحلاج وزغاريد الدماء، ص9.
5. أشهبون عبد الملك، خطاب التنبيهات في الرّواية العربية (الأنواع والوظائف والرهانات الفنية)، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، العدد: 13/ 2005م، ص111.

لتفادي القراءات المغرضة الّتي تُشَوِّهُ مضامين الرّواية»[1]، وتجعل جهات بعينها تستثمر ذلك لضرب النص أو صاحبه أو فئة بعينها.

تَشترك التنبيهات الواردة في الروايات الأربع، الّتي ذكرناها، في «نفي أيّة علاقة بين ما يقع في النص من وقائع، وما يحدث في الواقع»[2]؛ ففي نص (شاهد العتمة) لبشير مفتي، عُنْونَ الخطاب التنبيهي بلفظة «تنبيه»، وتَضَمَّنَ ما يلي: «هذه الرّواية من خلق الخيال، وأيّ تطابق قد يَحدث بينها وبين الواقع ليس إلاّ من باب الصدفة، والصدفة فقط»[3]. ولا يَخفَى على القارئ النبرة الصارمة الّتي صِيغ بها هذا الخطاب التنبيهي. أمّا الشاعرة والروائية ربيعة جلطي، فقد عنوَنت خطابها التنبيهي، ضمن روايتها (الذروة)، بلفظة شعرية، هي «توشيح»، وكَتبت: «لو أنّ شبَهاً تراءى بين هؤلاء وهؤلاء، فذلك لأنّه يخلق من الشبه أربعين»[4]. وكمثلها فعل واسيني الأعرج إذْ عَنوَن الخطاب التنبيهي، في رواية (شرفات بحر الشمال)، بـ«تنبيه واعتذار»، وضمّنه الآتي: «عُذرا لكل الّذين يرون شبها لهم في أحداث هذه القصة، فليس ذلك إلا من قبيل الحب، الحب فقط»[5]. أمّا الروائي سمير قسيمي، فاستخدم لفظة «تنويه» عنوانا للخطاب التنبيهي الوارد في أول نصه (في عشق امرأة عاقر)، وقد قال خلاله: «إنّ من واجب الكاتب أن يعلن أنّ كلّ تشابه بين شخصياتها [يقصد روايته] وأحداثها ومكان حدوثها مع الواقع مجرّد صدفة»[6].

ويجدر بنا الإشارة إلى أنّ خطاب التنبيهات ينطوي أساسا «على وظيفة مركزية تتجلّى في الوظيفة القانونية، ما دام هدفها هو تجنيب المؤلِّف المتابعات القانونية»[7]، الّتي قد يتعرّض لها إنْ لاحظ شخص، أو أشخاص ما، أنّ الرّواية تقتحِم خصوصياتهم، خاصّة في المجتمعات العربية، الّتي أضحت لاإراديا تمارس الرقابة على كلِ شيء، في ظلّ أنظمة ميّعت السياسة والثقافة والفكر. والملاحَظ على النماذج، الّتي اخترناها، أنّها تُجهد دلالتها لتأكيد انعدام العلاقة بين النص والمعيش.

ث. غياب المؤشّر الأجناسي عن صفحة الغلاف الرئيس

لقد لاحظنا، أثناء اشتغالنا على النصوص الروائية الجزائرية المكتوبة بالعربية، الّتي استطعنا الحصول عليها، أنّ بعضها يغيب عن غلافه الرئيس المؤشّر الأجناسي، على الأقل في الطبعات الّتي تعاملنا معها، ومن بين تلك النصوص: نصوص أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد) طبعة 2004،

1. نفسه، ص104.
2. نفسه، ص104.
3. مفتي بشير، شاهد العتمة، الصفحة الداخلية الثالثة.
4. جلطي ربيعة، الذروة، ص5.
5. الأعرج واسيني، شرفات بحر الشمال، ص4.
6. قسيمي سمير، في عشق امرأة عاقر، ص6.
7. أشهبون عبد الملك، خطاب التنبيهات في الرّواية العربية، ص 104.

و(فوضى الحواس) طبعة 2007، و(عابر سرير) طبعة 2004[1]، ونص (ذاكرة الماء) الطبعة الأولى عن (الفضاء الحر) لسنة 2001 لواسيني الأعرج، ونص (جلالته الأب الأعظم) لحبيب مونسي.

فأمّا نصوص أحلام مستغانمي، ونص واسيني الأعرج، فقد اقتصر غياب المؤشّر الأجناسي فيها على صفحة الغلاف الرئيس فقط، فيما تضمّنت الصفحات اللاحقة لفظة «رواية». بينما غاب التأطير الأجناسي كلية عن نص حبيب مونسي. ونعتقد أنّ عدم ذِكر المؤشّر الأجناسي في نصوص أحلام (في الطبعات الّتي بين أيدينا)، ونص واسيني، مردُّه إلى شُهرة الكاتب، وشهرة النصوص، خاصة مع ما لاحظناه من إيراد اسم المؤلف أعلى وسط صفحة الغلاف الرئيس. ولابد هنا من القول إن قارئ نص (جلالته الأب الأعظم)، الّذي غاب عن صفحة غلافه الرئيس والصفحات اللاحقة، أي تأطير أجناسي، يستنتج أنّ المقدمة المطوّلة، الّتي كتَبها عبد الكاظم العبودي (أستاذ الفيزياء الحيوية بجامعة وهران)، تُعتبر تأطير أجناسيا؛ لأنّها تُلخّصُ لنا مضمون النص، وتوضح مراميه، عندما يخبرنا المقدِّم أنّه قرأ «رواية الصديق العزيز الدكتور حبيب مونسي»[2]؛ ما يؤكّد انتماء النص إلى جنس الرّواية، وعندما يُشير إلى استثمار الرّواية لإشكالية العلاقة بين البشر والتطوّر العلمي يجعل الرّواية تنتمي إلى النوعِ الفرعي المسمى (رواية الخيال العلمي). ولا نُخفي، هنا، أهمية «التحديد الأجناسي، الّذي يُشكِل غيابُه، بكلّ تأكيد، عبئا إضافيا مكلفا للقارئ»[3] والناقد على السواء.

ج. التجنيس بمؤشّرات أجناسية مختلفة

يتميّز نص (الولادة الثانية) لعمر البرناوي بتعدّد مؤشراته الأجناسية الّتي من شأنها خلخلة تواصل القارئ مع النص؛ حيث تضمّنت صفحة الغلاف الرئيس لفظة «رواية»، الّتي تجعل النص يسبح في فضاء الجنس الرئيس (رواية)، ثمّ تَكرَّر ورود هذا المؤشِّر في الصفحة الداخلية الثانية، ليُضيف صاحب النص في الصفحة الثالثة عبارة «تصوير روائي واقعي»؛ ما يؤدّي إلى حصر النص في نوع روائي فرعي، هو الرّواية الواقعية، ولكنّ الكاتب يفاجئ القارئ عندما يُضيف أنّ عمله قُدِّمَ من خلال «سيرة ذاتية»، وفي كلّ ذلك كسرٌ للميثاقين الروائي والسير ذاتي.

2. بناء العنوان في النص الروائي الجزائري المعاصر

لا بد من الإشارة، قبل الخوض في عتبات النص الروائي الجزائري المعاصر، المكتوب بالعربية، خلال الفترة ما بين 1990 و2010، إلى وعينا بانتماء المحطة الأولى من هذا البحث، والمتعلقة بالتأطير الأجناسي، إلى حقل العتبات. ونُشير إلى تعمُّدنا فصل المحطة الثانية عن الأولى رغبةً في دفع

1. كلّها من منشورات Anep.
2. مونسي حبيب، جلالته الأب الأعظم، ص1.
3. بوطيب عبد العالي، المسألة الأجناسية بين الكتابة والقراءة، ص63.

الدراسات المستقبلية إلى اهتمام أكبر بالأولى والثانية على السواء. وإنّ المحطّة الثانية لن يُشتغل من خلالها على كلّ عتبات النص؛ لأنّ ذلك يحتاج دراسة مستقلة.

استنادا إلى ما سبق، ومن أجل دِقَة أكثر، نُعلن عزمنا الاقتصار، في هذه المحطة، على تناول عتبة العنوان، بنوعيه: العنوان الرئيس Le Titre، والعنوان الفرعي Le Sous-Titre، ويُعزى ذلك إلى كثرة العتبات، وانقسامها إلى نوعين[1]: محيط النص Péritexte، والنص البعدي Épétexte. فأما العتبات الّتي يتضمنها محيط النص، فتصنف استنادا إلى ثباتها وتغيرها؛ بحيث توصف العتبات الآتية: (اسم المؤلف والعنوان، والفهرس، ومؤسسة النشر ومكانه وتاريخه) بأنها عتبات ثابتة؛ أي أنها دائمة الحضور في أغلب النصوص، في مقابل عتبات متغيّرة، هي: (الإشارة الأجناسية والأيقونة والإهداء وكلمات الشكر والمقتبسات والمقدمة). وأمّا العتبات الّتي يتضمّنها النص البعديّ، فتكمن في الحوارات الصحفية، والمذكرات، والرسائل الخاصة، واللقاءات العلمية، سواء كانت تكريما أو ندوات دراسية.

يكتسي العنوان أهمية كبيرة؛ فهو «للكتاب كالاسم للشيء؛ به يُعرف، وبفضله يُتداول»[2]. وقد تعاظمت تلك الأهمية لدى رُوَّاد الدرس النقدي الحداثي إلى درجة اعتُبر فيها العنوان نصّا كائن الوجود، له أهميته ودوره البارز في بناء الدلالة العامة للنص الأدبي؛ إذ «يُشَكِّلُ العنوان ثاني أهمّ عتبات النص بعد اسم المؤلف»[3]، وإن كنا نعتبرهما على القدر نفسه من الخطورة؛ إذ غالبا ما يُعرف اسم المؤلّف بمجرّد ذِكر عنوان هذا الكتاب أو ذاك من نتاجاته.

والعنوان أنواع: رئيس، وفرعي، وداخلي. والحق أنه لم يكن «ضيفا طارئا على النص الروائي بقدر ما كان بُعْدا من أبعاد الشبكة النصية للرواية»[4]، كيف لا، وهو يَتَنَزَّلُ في المرتبة الأولى لحظة الاشتغال على المتن الروائي؛ لأنّه يصاحب القارئ والناقد على السواء قبل الالتقاء بالنص؛ أي أثناء سماع العنوان لحظة الإشهار، أو من خلال قرّاء أو نقاد آخرين؛ لأنّه (أي العنوان) «يشير إلى المضمون العام، ويُساهم كذلك في جذب انتباه القارئ»[5]؛ وَسْماً للمبدَع، وإغراء به؛ على حدّ تعبير ليو هوك Leo Hoek؟

إنّ الاشتغال على العنوان يفترض بذل جهد من أجل الفهم والتحليل؛ لأنه يطرح الكثير من الإشكالات في عُرف جيرار جينيت Gerard Genette[6]، غير أنّنا لا نزعم الاشتغال على العنوان في الرّواية الجزائرية وتحليله وفق ما يقتضيه التحليل من إعمال للنظر، وتدقيق في البناء والدلالات؛

1. ينظر: الإدريسي يوسف، عتبات النص، ص42.
2. الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص15.
3. الإدريسي يوسف، المرجع السابق، ص46.
4. حسين خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص365.
5. Leo Hoek, La marque du titre (dispositifs Sémiotique texluelle. p17.
6. ينظر: Gerard Genette, Seuils, ed Seuil, paris, p54.

لأنّ قصارى محاولتنا هذه القيام بإحصاء موسّع لجملة عناوين الروايات الجزائرية الصادرة خلال الفترة ما بين 1990 و2010، وهو إحصاء تقريبي؛ ذلك أننا نفترض عدم قدرتنا على الحصول على كل ما صدر من روايات في الفترة سالفة الذكر؛ لاعتبارات أهمها نشر بعض الروايات في نطاق ضيق؛ بحيث لا يتجاوز التوزيع، في بعض الحالات، حدود الولاية الواحدة أو الجهة على أبعد تقدير.

لقد لاحظنا أنّ عناوين الروايات الجزائرية تختلف عن بعضها البعض من حيث الكم، ومن حيث الدلالة. فهي تنقسم من حيث الكم إلى:

- عناوين قصيرة تتكوّن من مفردة واحدة.
- عناوين متوسطة تتكوّن من مفردتين.
- عناوين طويلة.
- عناوين ثنائية تتكوّن من عنوانين: رئيس وفرعي.

أمّا من حيث الدلالة، فتنقسم إلى:

- عناوين متعارضة الأجزاء (والصياغة هنا للناقد عبد الملك أشهبون وردت في كتابه «العنوان في الرّواية العربية»).
- عناوين تناصية (شخصية أو غيرية).
- عناوين ذات صلة بالمكان.
- عناوين ذات صلة بالزمن.
- عناوين نسائية.
- عناوين غير قارّة.

أ. من حيث الكم

1. عناوين قصيرة تتكوّن من كلمة واحدة:

عدد الروايات الجزائرية ذات العنوان المفردة يتجاوز عشر روايات، نوردها في الجدول الآتي:

الكاتب(ة)	عنوان الرّواية	تاريخ صدورها	الكاتب(ة)	عنوان الرّواية	تاريخ صدورها
إبراهيم سعدي	النخر	1990	ربيعة مراح	الشاذ	2007
رابح خدوسي	الغرباء	1992	محمد ساري	الغيث	2007
حفناوي زاغر	الزائر	1992	سعيد هاشمي	الاحتراق	2009
حفناوي زاغر	الفجوة	1993	سمير قسيمي	هلابيل	2010
رشيد بوجدرة	تيميمون	1994	ربيعة جلطي	الذروة	2010
محمد ساري	الورم	2002			

2. عناوين متوسطة تتكون من مفردتين

أغلب الروايات الجزائرية تُصَنَّفُ ضمن هذا النمط؛ حيث تجاوز عدد الروايات ذات العنوان متوسط الطول الخمسين رواية، أغلبها عبارة عن مركبات إضافية[1]. ونورد بعض الروايات ذات العنوان متوسط الطول في الجدول الآتي:

الكاتب(ة)	عنوان الرّواية	تاريخ صدورها	الكاتب(ة)	عنوان الرّواية	تاريخ صدورها
رشيد بوجدرة	فوضى الأشياء	1990	محمد مفلاح	الكافية والوشام	2002
عبد الهادي عبد الرحمن	المخالب والفريسة	1990	واسيني الأعرج	المحظوظة الشرقية	2002
العربي حاج صحراوي	أحلام الغد	1991	الخير شوار	حروف الضباب	2002
أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد	1993	ربيعة مراح	النغم الشارد	2003
زهور ونيسي	لونجا والغول	1993	رشيدة خوازم	قدَم الحكمة	2003
أمين الزاوي	السماء الثامنة	1994	عبد الوهاب بن منصور	فصوص التّيه	2005
أحلام مستغانمي	فوضى الحواس	1998	فضيلة الفاروق	اكتشافات الشهوة	2005
الحبيب السايح	ذاك الحنين	1997	عمر البرناوي	الولادة الثانية	2007
بشير مفتي	أرخبيل الذباب	2000	عز الدين ميهوبي	اعترافات إسكرام	2008
عبد الملك مرتاض	مرايا متشظية	2000	أمين الزاوي	شارع إبليس	2009
عبد الوهاب بن منصور	قضاة الشرف	2001	أحمد حمدي	حومة الطليان	2010
أحلام مستغانمي	عابر سرير	2002	عمارة الخوض	القاهرة الصغيرة	2010

3. عناوين طويلة

كثيرة هي الروايات الجزائرية ذات العناوين الطويلة؛ إذ يكاد عددها يصل الخمسين نصا روائيا، ويتميَّز بعضها بكونه «يجيء جملة طويلة كاملة تحاول أن تستوفي معنى يفهمه المتلقي»[2]؛ مثل عنوان (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) للطاهر وطار. ويتضمّن الجدول الآتي بعضها:

الكاتب(ة)	عنوان الرّواية	تاريخ صدورها	الكاتب(ة)	عنوان الرّواية	تاريخ صدورها
حفناوي زاغر	ضياع في عرض البحر	1990	عيسى شريط	الكائن الّذي يشبه المدينة	2007
عبد الحميد بن هدوقة	غدا يوم جديد	1991	الطاهر وطار	الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء	2007

1. عبد الله العنزي سعاد، صور العنف السياسي في الرّواية الجزائرية المعاصرة، ص174.
2. حليفي شعيب، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، ص28.

خليفة قرطبي	تماسيح المدن المنسية	1992	حفناوي زاغر	خطوات في الاتجاه الآخر	2007
فاطمة العقون	رجل وثلاث نساء	1997	إيميليا فريحة	إلى أن نلتقي	2007
الطاهر وطار	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	2002	بشير مفتي	خرائط لشهوة الليل	2008
جميلة زنير	تداعيات امرأة قلبها غيمة	2001	سمير قسيمي	يوم رائع للموت	2009
حبيب مونسي	مقامات الذاكرة المنسية	2004	بنور عائشة	سقوط فارس الأحلام	2009
عبد العزيز غرمول	زعيم الأقلية الساحقة	2005	السعيد بن عروس	رحلة طائر المواسم	2009
عمارة لخوص	كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك	2006			

4. عناوين ثنائية تتكون من عنوان رئيس، وآخر فرعي

يثير متتبع مشهد الرّواية الجزائرية المعاصرة تميُّز نصوص واسيني الأعرج بهذه الخاصية، غير أنّ كُتّابا آخرين اجتذبهم الأمر؛ فأصدروا نصوصا تتضمّن عناوين فرعية، ربما لأنهم يجدون فيها «سندا ومتكأ للعنوان الأصلي»(1)، أو لأنّها تُضفي جمالية إضافية على العنوان الرئيس. والنصوص الروائية الّتي تُصنَّف عناوينها ضمن هذا النمط هي:

الكاتب	العنوان الرئيس	العنوان الفرعي	تاريخ صدورها
واسيني الأعرج	رمل الماية	فاجعة الليلة السابعة بعد الألف	1993
واسيني الأعرج	سيّدة المقام	مرثيات اليوم الحزين	1995
واسيني الأعرج	حارسة الظلال	دون كيشوت في الجزائر	1999
واسيني الأعرج	ذاكرة الماء	محنة الجنون العاري	2001
الحبيب السايح	تماسخت	دم النسيان	2002
واسيني الأعرج	طوق الياسمين	رسائل الشوق والصبابة والحنين	2004
عز الدين جلاوجي	رأس المحنة	1 + 1 = 0	2004
واسيني الأعرج	كتاب الأمير	مسالك أبواب الحديد	2004
أمين الزاوي	الرعشة	امرأة وسط الروح... وحكاية أطراف الريح	2005
عبد العزيز غرمول	عام 11 سبتمبر	ما لم يحدث في أمريكا	2005

1. أشهبون عبد الملك، العنوان في الرّواية العربية، ص80.

حسين علي أحمد	صاحبة الرداء الأخضر	ثورة الحاكم والشعب	2007
واسيني الأعرج	كريماتوريوم	سوناتا لأشباح القدس	2008
كمال قدور	التّراس	ملحمة الفارس الّذي اختفى...	2008
الحبيب السايح	مذنبون	لون دمهم في كفي	2008
واسيني الأعرج	أنثى السراب	Scriptorium	2009
واسيني الأعرج	البيت الأندلسي	Mémorium	2010

ب. من حيث الدّلالة:

1. عناوين متعارضة الأجزاء

إن أبرز سمة تُميِّز هذا النمط من العناوين «التضاد الدلالي»[1]، الّذي يتجلّى بمجرّد قراءة العنوان. ونماذج ذلك موجودة في الرّواية الجزائرية؛ فرواية (الشمعة والدهاليز) 1995 للطاهر وطار تجعلنا أمام الشمعة الّتي تصدر نورا، مقابل الدهاليز الّتي توحي بالمتاهة والظلمة. وكذلك رواية (شاهد العتمة) 2002 لبشير مفتي، الّتي ينتصب عنوانها شاهدا على العتمة؛ أي على الظلام الدامس، أو على اللاشيء؛ إذ لا يمكن لشاهدِ العتمة أن يكون شاهدًا على غيرها. أمّا رواية (غدا يوم قد مضى) 2003، فيتأسّس عنوانها على تعارض طريف؛ لأنّه يرسم الغد الدالّ على المستقبل يوما ينتَسِب إلى الماضي. وكمثل ذلك يفعل عبد العزيز غرمول في روايته (زعيم الأقلية الساحقة) 2005، و(عام 11 سبتمبر.. ما لم يحدث في أمريكا) 2005؛ لأنّ المتلقي عندما يقرأ الشقّ الأوّل من كلّ عنوان سينتظر شيئا آخر غير ما يُقدِّمُه الشقّ الثاني؛ فلفظة «زعيم» توحي بحيازة هذا الأخير شعبية كبيرة، لكنّه - من خلال عنوان الرّواية ومتنها - زعيم للأقلية الساحقة. وكذلك الأمر بالنسبة إلى عنوان الرواية الثّانية، الّذي يجعلنا نتذكَّر مباشرة أحداث الحادي عشر من سبتمبر سنة 2001 بالولايات المتحدة الأمريكية، في حين يُغَيِّرُ الشقّ الثاني المسار الدلالي للعنوان؛ لأنّه يخبرنا برغبته في رسم «ما لم يحدث في أمريكا».

والأمر نفسُه يلاحظ على روايات جزائرية أخرى؛ مثل رواية (الإعصار الهادئ) 2007، للكاتب بوفاتح سبقاق، الّذي يجمع بين الإعصار، الّذي يوحي بالدمار والخراب، وصفة الهدوء. بالإضافة إلى رواية (الرماد الّذي غسل الماء) 2005 لعز الدين جلاوجي، الّذي قلَب الأدوار بين الرماد والماء؛ فجعل الأوّل يغسل الثّاني، في حين يكون العكس هو المقبول. ونُنهي حديثنا عن العناوين متعارضة الأجزاء بالإشارة إلى رواية سمير قسيمي (يوم رائع للموت) 2009؛ لأنّ عنوانها يضع القارئ

1. أشهبون عبد الملك، العنوان في الرّواية العربية، ص84.

أمام مفارقةِ تَحَوُّل اليوم رائعا لأنّه يَصلُح للموت، وهذا العنوان - كما العناوين الأخرى - يُغري القارئ، ويُسهم في صناعة الدلالة العامّة للنص الروائي.

2. عناوين تناصية

يَفوق عدد الروايات، الّتي تقبل التصنيف ضمن هذا النمط، العشرة نصوص، بعضها يُشَكِّل تناصا ذاتيا؛ مثل نص (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) 1999 للطاهر وطار؛ حيث يتناصّ مع عنوان صدر قبله للكاتب نفسه هو (الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) 2007، وبعضها الآخر يتضمن تناصا غيريا، ونماذج ذلك تتجلى في النصوص الآتية: نص (غدا يوم قد مضى) لزرياب بوكفة؛ حيث يتناص مع عنوان رواية (غدا يوم جديد) لعبد الحميد بن هدوقة، ونص (الينابيع الزرق) 2007 لعلي فضيل العربي، الّذي يتناص مع عنوان نصّ حنا مينة (المصابيح الزرق)، ويتناص عمارة لخوص، في نصه (القاهرة الصغيرة)، مع عنوان نصّ نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة). أمّا نص (فوضى الحواس) 1998 لأحلام مستغانمي فيتناصّ عنوانه مع عنوان رواية رشيد بوجدرة (فوضى الأشياء) 1990، في حين يتقاطع عنوان (ذاكرة الماء) لواسيني الأعرج مع عنوان نص (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي.

غير أنّ روايات جزائرية أخرى لا تتناصّ عناوينها مع عناوين روايات جزائرية أو عربية أو عالمية، وإنّما مع نصوص تراثية متخيّلة أو غير متخيّلة، أو مع نصوص غير أدبية؛ مثل التناص بين عنوان رواية (كتاب الأمير) لواسيني الأعرج وعنوان (كتاب الأمير) للإيطالي ماكيافلي، والروائي نفسه يستحضر كِتاب (طوق الحمامة) لابن حزم من خلال عنوان روايته (طوق الياسمين.. رسائل في الشّوق والصبابةِ والحنين). ويتناص عنوان رواية (الحلاج زغاريد الدماء) لمحفوظ كحوال مع قصة الحلاج، وتمتد العلائق بين عنوان رواية أمين الزاوي (السماء الثامنة) 1994، وبين ما ورد في القرآن الكريم من إشارة إلى السماوات السبع. وكمثله يتقاطع عنوان رواية (أعوذ بالله) 2007، للروائي والناقد السعيد بوطاجين، مع نص الاستعاذة بالله من الشيطان الرجيم، كما يتناص مع المعيش؛ إذ غالبا ما تُستخدم عبارة (أعوذ بالله) لحظة التعبير عن نفورنا من شخص ما أو موضوع ما، وقد دأب بوطاجين على تقديم مثل هذه العناوين، وخاصة في القصة القصيرة؛ حيث نشر سابقا نصوصا قصصية طريفة العناوين، هي: (وفاة الرَّجل الميت)، و(ما حدث لي غدا)، و(اللّعنة عليكم جميعا).

3. عناوين ذات صلة بالمكان

تنهض بعض الروايات على إشارة مكانية، تكون محدّدة ومعلومة وواقعية تارة، وتكون مبهمة غير واضحة ولا موجودة بالاسم الّذي جاءت به في المعيش تارة أخرى، رغم احتمال تطابقها مع صفات أماكن بعينها. ونورد عناوين الروايات ذات الإشارة إلى أماكن معروفة في الجدول الآتي:

الكاتب	عنوان الرّواية	المكان الواقعي	تاريخ صدور الرّواية
رشيد بوجدرة	تيميمون	بولاية أدرار	1994
واسيني الأعرج	حارسة الظلال.. دون كيشوت في الجزائر	الجزائر	1999
عبد العزيز غرمول	عام 11 سبتمبر.. ما لم يحدث في أمريكا	أمريكا	2005
عز الدين ميهوبي	اعترافات إسكرام	قمة جبلية بتمنراست	2008
الحبيب السايح	تماسخت.. دم النسيان	تماسخت مكان بأدرار	2008
عمارة لخوص	القاهرة الصغيرة	القاهرة	2010

أمّا عن الرّواية الّتي تشير عناوينها إلى أماكن غير معروفة، فنرتب بعضها في الجدول الآتي:

الكاتب	عنوان الرّواية	تاريخ صدورها	الكاتب	عنوان الرّواية	تاريخ صدورها
حفناوي زاغر	ضياع في عرض البحر	1990	عمر بوذيبة	قبر يهودي	2003
خليفة قرطبي	تماسيح المدن المنسية	1992	عبد الملك مرتاض	وادي الظلام	2005
بشير مفتي	أرخبيل الذباب	2000	أحمد زغب	المقبرة البيضاء	2007
واسيني الأعرج	شرفات بحر الشمال	2002	عيسى شريط	الكائن الّذي يشبه المدينة	2007
ياسمينة صالح	بحر الصمت	2002	أمين الزاوي	شارع إبليس	2009

4. عناوين ذات صلة بالزمن

قليلة هي الروايات الجزائرية الّتي تتضمّن عناوينها إشارات زمنية، وتتنوع بين عنوان يَحمل إشارة زمنية محدّدة، وآخر إشارتُه الزمنية عامة. وسنورد تلك الروايات في الجدول الآتي:

الكاتب(ة)	عنوان الرّواية	تاريخ صدورها	الكاتب(ة)	عنوان الرّواية	تاريخ صدورها
عبد الحميد بن هدوقة	غدا يوم جديد	1991	زرياب بوكفة	غدا يوم قد مضى	2003
العربي الحاج صحراوي	أحلام الغد	1991	عبد العزيز غرمول	عام 11 سبتمبر.. ما لم يحدث في أمريكا	2005
واسيني الأعرج	رمل الماية.. فاجعة الليلة السابعة بعد الألف	1993	عائشة نمري	أجراس الشتاء	2007
احميدة عياشي	متاهات ليل الفتنة	2000			

5. عناوين نسائية

يتصدّر هذا النمط من العناوين بعض الروايات النسائية الجزائرية، وهي عناوين تُعَبِّرُ - بالإضافة إلى انتمائها إلى كاتبة- عن هواجس الأنثى، ورغبتها في الاعتراف والبوح والإفضاء؛ فعنوان مثل (رجل وثلاث نساء) 1997 لفاطمة العقون واضح الدلالة؛ إذ يُعَبِّر عن العلاقة مع الرجل. والعناوين الآتية: (تداعيات امرأة قلبها غيمة) 2001 لجميلة زنير، و(أحزان امرأة من برج الميزان) 2002 لياسمينة صالح، و(تاء الخجل) 2002 لفضيلة الفاروق، و(اعترافات امرأة) 2007 لعائشة بنور، و(سقوط فارس الأحلام) 2009 للكاتبة نفسها.. كلّها عناوين تحمل الهمّ النسائي، وتُفصِحُ عن حميميات الأنثى، وخصوصيات عوالمها.

6. عناوين غير قارّة

نقصد بها العناوين الّتي يطرأ عليها تغيير بين طبعة وأخرى، أو عند ترجمتها إلى لغة أخرى غير اللغة الّتي كُتبت بها. ونماذج الروايات ذات العناوين غير القارة قليلة في الرّواية الجزائرية. فأمّا الروايات الّتي تَغيَّر عنوانها لحظة إعادة طبعها، فسجَّلنا وجود حالة واحدة منها، هي رواية (وحشة اليمامة) 2002 لأمين الزاوي، الّتي صدَرت، في طبعتها الأولى، بعنوان آخر هو (رائحة الأنثى). وأمّا الروايات الّتي غيِّرت عناوينها بعد ترجمتها، فنذكُر منها، مثلا، رواية (سيّدة المقام) لواسيني الأعرج، الّتي أصبح عنوانها (دم العذراء) (Le sang de la vierge)[1]. ونَستحضر هنا كذلك صنيع الروائي عمارة لخوص، الّذي نقل روايته (كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟) 2006 إلى الإيطالية، ونشرها بعنوان مغاير هو (صِدَامُ الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو). ومثلُ ذلك فعل عندما أعاد كتابة روايته (القاهرة الصغيرة) 2010 بالإيطالية، ونشرها تحت عنوان (طلاق على الطريقة الإسلامية في حي ماركوني)[2].

وقبل الفراغ من هذه الدراسة، نشير إلى أمر أثار انتباهنا لحظة اشتغالنا على العنوان في الرّواية الجزائرية، فحواه أنّ جلّ تلك الروايات تتضمن عناوينها دلالات حزينة وفجائعية وسلبية، ولا أدلّ على ذلك من العناوين الّتي نسوقها هنا: (شاهد العتمة)، (وادي الظلام)، (مرايا الخوف)، (خواطر مجروحة)، (سرادق الحلم والفجيعة)، (متاهات ليل الفتنة)، (نشيج الجراح)، (بين فكّي وطن)، (على الضفة الأخرى من الوهم)، (من وحي الألم)، (مذنبون.. لون دمهم في كفي)، (رأس المحنة)، (المراسيم والجنائز)، (العالم ليس بخير)... ربما لأن جلّها يعالج الأزمة الجزائرية الّتي عمّرت سنوات طويلة ولا تزال!..

1. ينظر: أشهبون عبد الملك، العنوان في الرّواية العربية، ص85-95.
2. ينظر: لخوص عمارة، القاهرة الصغيرة، ص312.

المصادر والمراجع

1. الكتب

أ. العربية والمترجمة

- أشهبون عبد الملك، العنوان في الرّواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1/ 2011م.
- الأعرج واسيني:
  - ذاكرة الماء.. محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2008م.
  - شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، ط2/ 2007م.
- الإدريسي يوسف، عتبات النص، منشورات مقاربات، المغرب، ط1/ 2008م.
- باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1/ 2009م1.
- بلعابد عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1/ 2008م.
- الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ 1998م.
- جلطي ربيعة، الذروة، دار الآداب، بيروت، ط1/ 2010م.
- حليفي شعيب، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1/ 2005م.
- حسين خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين التأليف والترجمة والنشر، دمشق/ 2007م.
- الرياحي كمال، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1/ ، 2009م.
- شوار الخير، حروف الضباب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1/ 2002م.
- عبد الله العنزي سعاد، صور العنف السياسي في الرّواية الجزائرية المعاصرة، دار الفراشة للطباعة والنشر الكويت، ط1/ 2010م.
- علوط أمحمد، حياة للغير، دار الكتاب العربي، الجزائر/ 2007م.
- فريحة إيميليا، إلى أن نلتقي، دار الريحانة للكتاب، الجزائر، ط1/ 2007م.

- قرطبي خليفة تماسيح المدن المنسية، منشورات إبداع، الجزائر، ط1/ 1992م.
- قسيمي سمير، في عشق امرأة عاقر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1/ 2010م.
- كحوال محفوظ، الحلاج وزغاريد الدماء، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر/ 2007م.
- لخوص عمارة، القاهرة الصغيرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1/ 2010م.
- مونسي حبيب، جلالته الأب الأعظم، دار الغرب للنشر والتوزيع/ دت، دط.
- مفتي بشير، شاهد العتمة، منشورات البرزخ، الجزائر/ 2002م.
- مجموعة من المؤلفين، الرّواية المغربية وقضايا النوع السردي، منشورات دار الأمان، الرباط/ د.ت، د.ط.
- وطار الطاهر، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر، الجزائر/ 2007م.
- وطار الطاهر، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر، الجزائر/ 2004م.
- وطار الطاهر، الشمعة والدهاليز، موفم للنشر، الجزائر، 2007م.
- يقطين سعيد، قضايا الرّواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ودار الأمان، الرباط، والاختلاف، الجزائر، ط1/ 2012م.

ب. الأجنبية

- Gerard Genette, Seuils, ed Seuil, Paris.
- Leo Hoek, La marque du titre (dispositifs Sémiotique textuelle, Mouton, Paris - La Haye/ 1981.

2. **المجلات**

- ثقافات، جامعة البحرين، العدد13/ 2005م.

تعدد الأصوات والهوية الحضارية
في رواية «أم الحسن»

هيفاء الفريح(*)

يختزل الكثير من الروايات التاريخية والتجريبية الجديدة تاريخ دولة وحضارة أمة، ويمثّل هذا الجنس الأدبي الحواري ثقافة شعب في تعدّد أصواته وقيمه وأبنيته الثقافية، ويصوّر فئات اجتماعية مختلفة الرؤى والقناعات من خلال الفكر الروائي الذي يحاور ثقافته ويصور مجتمعه، وينظّمها عبر علائق حوارية متبادلة بين الأنظمة التعبيرية المختلفة والأجناس الأدبية المتنوعة، والممثلة لأصوات ثقافية متحاورة. ثم يجيء دور ناقد الرواية فيحلّل تلك المكونات في مختلف وجوه التشابك ومستويات الدلالة؛ ليستدلّ على المنبع الأساس الذي انبجست منه العيون المختلفة.

وفي القرن المنصرم وجد عالم الشعرية الروسي ميخائيل باختين (1895-1975م) نفسه مدفوعاً إلى رسم مخطط لتأويل جديد للثقافة المتشكّلة من خطابات تحتفظ بها الذاكرة الجمعية، ورأى أن الجنس الأدبي- منذ كتُب سارفانتيس دون كيخوت- الفضاء الأرحب لمثل هذه التعددية الصوتية في الرواية، بصورة خاصة. فالرواية في تقدير باختين بخلاف الشعر جنس حواري يقوم بالضرورة على تنوع القيم الثقافية، ويتكوّن خطابها من سديم ثقافي تتباين فيه العناصر اللغوية وتتفاعل فيما بينها؛ مما جعله يجاوز في دراسة خطابها الجملة إلى الملفوظ، أي يجاوز الكيان اللغوي المجرد إلى الكيان اللغوي المتنزّل في مقام(1). والرواية هي السياق الإنشائي الذي تنتعش فيه أشكال التناص من أسلبة ومحاكاة ساخرة وتسريد للشعر وتحويل للأنظمة العلامية غير اللغوية كالمنحوتات والرسوم الزيتية والموسيقا، وهي الجنس الحواري الذي تتم فيه إعادة كتابة الأجناس القديمة وتوظيفها لخدمة دلالات الرواية الحديثة.

فمثلما يعبّر الملفوظ عن انتماء المتكلم الاجتماعي والإيديولوجي؛ فإنه ينقل في الوقت ذاته انتماء آخر قد يكون مخالفاً، الأمر الذي يقوّض مفهومي الانسجام والأحادية اللغويين مما أنشأ (تعدد الأصوات والقيم): المصطلح الذي وضعه باختين. وهو بهذا التوجه الجديد ينفي مقولة بوفون: «الأسلوب هو الرجل»؛لأن الأسلوب من وجهة نظره هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر،

---

*. أستاذة باحثة، جامعة الإمام محمد بن سعود الاسلامية، المملكة العربية السعودية.

1. ينظر: تزفيتيان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص31. ومحمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص161.

الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول»[1]. وقد ذهب باختين إلى أن الحوارية هي المبدأ الفني والإنشائي المميز لكل عمل روائي.

ومن الروايات التي ضجّت بها أصوات عدّة متباينة ومنسجمة، مختلفة ومتشابهة: رواية «أم الحسن» لصالح بن رمضان. فهي عمل حواري يحمل رؤية الكاتب للقيم المتحاورة بين أصوات ثقافية مختلفة؛ فقد مثّلت صوت الحوار الحضاري بين الشرق والغرب، وصوت الحوار بين القروي والمديني، وصوت الحوار بين ذاكرة الماضي وخطاب الحاضر. وقد صهر الكاتب تلك الأصوات المتعدّدة المتنافرة في ثنائياتها في وحدة عضوية من التخييل السردي شكّلت بنية هذه الرواية القائمة على: الهوية التونسية بين تياري: الأصالة والمعاصرة، والعاطفة والعقل، والعلم والجهل، والجيل الماضي والجيل الحاضر والريف والمدينة.

لقد واجهت الهوية التونسية في المرجع الحضاري الذي تشبّع به الروائي (الخمسينات والستينات والسبعينات من القرن الميلادي الماضي) تحديات عدة بدءًا بالاستعمار الفرنسي، ومرورًا بالهجرة إلى العالم الغربي، وانتهاءً بجيل الألفية اللاهث خلف المدنية الغربية. وهذه التحديات قمينة بأن تشغل فكر أيّ أديب مهموم بقضايا وطنه وثقافته. وبهذا جاءت «أم الحسن» روايةً توثق جانباً من تاريخ تونس في حياة جيل من المثقفين الذين عاشوا -بين الألم والأمل- صراع الماضي والحاضر.

إنّ القراءة المتكئة على الحكاية ترى في هذه الرواية قصةً للمنصف بن عزوز الذي تفاجأ بعد بلوغه الستين وإحالته على المعاش بأنّ لديه ابناً في فرنسا يبلغ منتصف عمره، من طليقته الأولى مرقريت قبل أن يفترقا، ثم تأخذنا معه الحكاية في رحلة السفر إلى تولوز بالجنوب الغربي من فرنسا كي يرى ابنه وماصاحب ذلك من أحداث مشوّقة جعلت القارئ يشكّ أكثر من مرة بتعذّر اللقاء؛ لكن القراءة المتمعِّنة فيما تقوله الشخصيات تدرك أنها حكاية جيل تونسي عانى في الثمانينات من صراع الشرق والغرب من جهة، وصراعه مع جيل الألفية من جهة أخرى. يحرك الصراعين خوفٌ شديد على الهويّة من الانسلاخ أو التميّع أو حتى النسيان؛ لذا كان التحدي مضاعفاً حيث الصراع مع جبهتين: الغرب، والجيل الجديد.

ولما كان تعدّد الأصوات المنتشرة في الرواية حسب التباين الزمني/ تعاقب الأجيال، وحسب الاختلاف الجغرافي مقوماً رئيساً من مقومات الحكي حيث تراوح فضاء الرواية بين تونس وفرنسا، وبين تونس العاصمة والجنوب القروي؛ فقد آثرت الباحثة دراستها وفق مبدأ الحوارية؛ ذلك أنّ الحوارية، من حيث هي خصيصة من أهم خصائص إنشائية الخطاب الروائي وانفتاحه على

1. تزفيتان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص160 (بتصرف).

الأصوات الثقافية مدخلٌ أساسي يمكّننا من تبيّن النسيج الذي قُدّ منه الأثر، وأبرز العناصر في تكوّنه. كما يتيح لنا أن نكشف عن النظام الذي يتحكّم في تراكب تلك العناصر وتفاعلها في كيان فني محدّد. ومن شأن هذه الحوارية أو تعدّد القيم والأصواتأن تنقض مقولة انغلاق الأثر الأدبي وأنتقيم بدلاً عنها فكرة الأثر المفتوح على ألوان النصوص الثقافية وضروب الخطاب، وعلى النظم الاجتماعية والاقتصادية، وعلى الأنساق الإيديولوجية؛ ذلك أن العنصر اللغوي يحمل آثار تلك النظم والأنساق حيثما تحرك[1].

إنّ أصالة الهوية التونسية هي العمود الذي قامت عليه الرواية. ولم تكن هذه الأصالة لتظهر لولا المتضادات التي تكشف عنها، فالهوية التونسية شرقية لابدّ من نموذج غربي يتصارع معها، وهي تراثية لابدّ من مكوّن حداثي يحاول تجديدها.جراء ذلك ناسب أن ننطلق في دراستها من حوارية ميخائيل باختين القائمة على فكرة: العلاقة بين الأنا والآخر من خلال تفاعل حواري لا ينقطع[2].

وبما أنّ طرائق استحضار الآخر في الرواية متعددة مابين الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض لا على لسان السارد الحقيقي، أقوال الشخصيات وما تشي به من مناطق المحكي المباشر، واللعب الهزلي مع اللغات، والأجناس المتخللة المدرجة في نص الرواية (شعر، أمثال، رسائل، حكم...) وغيره؛ فإن كلّ ما سبق يحوّل خطاب الرواية إلى خطاب ثنائي الصوت؛ذلك أنّ اللغة التي نظّر لها باختين ليست اللغة النسق ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة الملفوظ -الكلمة- الخطاب، اللغة المسكونة بالثقافة والمحمَّلة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية، المبتعدة عن دلالة المعجم لتحتضن رؤى المتكلمين داخل الرواية، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخوص، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم[3].

تدور أحداث «أم الحسن» في عالمين مختلفين متحاورين: عالم غربي/ فرنسا، وعالم شرقي/ تونس، وفي منطقتين مختلفتين في تونس: بلاد الجريد، وتونس العاصمة. وفوق تلك الفضاءات المتنوعة تتحرك شخصيات متباينة مابين شرقية، وغربية، ونصف شرقية ونصف غربية، وريفية ومدينية. وفضلاً عن الاختلاف المكاني يلحظ القارئ اختلافاً زمانياً نسبة إلى التاريخ الذي دارت فيه أحداث الرواية من ثلاثينيات القرن العشرين تقريباً إلى نهاية تسعينياته، مما أنتج اختلافاً في أعمار الشخصيات وقيمها وثقافتها وأساليب تعبيرها عن العالم ومرجعياتها الفكرية والاجتماعية والعاطفية،ومن ثم انقدح الصراع بين الأجيال.

وفي هذا البحث سنتناول تعدّد الأصوات عبر محورين: تعدّد الأصوات على مستوى اللغات

1. محمد القاضي، في حوارية الرواية: دراسة في الرواية التونسية، ص112 (بتصرف يسير).
2. ينظر: تزفيتيان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص22.
3. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص16-17.

أو المعاجم المشتقة من ثقافة الشخصية ووضعها الاجتماعي ورؤيتها للعالم، وتعدّد الأصوات على مستوى الأجناس الأدبية والفنية عموماً.

أولاً: تعدد الأصوات على مستوى اللغات

سنجمل هذا المستوى في أبرز ثنائيتين، هما: ثنائية الشرق والغرب، وثنائية الجيل القديم والجيل الحديث.

1. الصراع الأيديولوجي بين الشرق والغرب

مثّلت ثنائية الشرق والغرب مصدراً للكتابة الروائية عند كثير من كتّاب العصر الحديث –على اختلاف أجيالهم– وقد اختلفوا بين متصالح مع الغرب أو لهِج به كتوفيق الحكيم في «عصفور من الشرق»، وبين ناقم عليه كالطيب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال». واستقرت «أم الحسن» في المنطقة الوسطى المتصالحة مع غير انصهار عبر شخصية البطل/ المنصف عزوز ذي الثقافة المزدوجة: الشرقية والغربية. فعلى مستوى التعليم تلقّت الشخصيةتعليماً مختلفاً مابين كتّاب سيدي الميداني في قريته ثم المدرسة الصادقية في العاصمة تونس، وبين التعليم الفرنسي في مدرسة المهندسين بتولوز. وعلى المستوى العائلي ينتسب إلى أسرة تونسية عريقة الجذور من منطقة الجريد الواقعة جنوب غرب تونس، وتزوج مرتين من امرأتين فرنسيتين.

تلك المنطقة الوسطى تعطي مؤشراً بوجود قطبين مختلفين في هذه العلاقة.

1.1. الشرق والغرب بين القبول والرفض

إنّ ارتباط المنصف عزوز بامرأتين فرنسيتين، ثم انفصاله عنهما يعطي حدثاً قصصياً يمكّن القارئ من أن يستنتج أن فكر البطل الاجتماعي يتراوح بين القبول والرفض؛فقد قبل بناء أسرة من امرأة غربية لكنه رفض استقرار أسرته في البلد الغربي. فتقبّله للفرد الغربي كان مشروطاً بما لا يخالف حبّه وطنه؛ لأن زيجتيه كلتيهما انهارتا بسبب رفض طليقتيه العيش في تونس، فمع حبّه الشديد لزوجته الأولى مرقريت/ والدة سلفان التي ارتبط بها وهو في السنة الثانية من دراسته في تولوز؛ فإنه بادر بسراحها لما رفضت العودة معه إلى تونس؛ لأن «عشقه للخضراء مقدّمٌ على أي حبٍّ آخر»، بحسب تعبير المنصف. أما طليقته الأخرى ماري مادلان/ والدة إنصاف فقد انتقلت معه إلى تونس لكن ما أن بلغت ابنتها السابعة حتى رجعت إلى فرنسا عام 1983م. وهذا يعطي مؤشرًا آخر لنسبية القبول المختلفة من فرد إلى آخر. فمرقريت رفضت من البداية ترك بلدها، وماري مادلان قبلت لكنها مالبثت أن رجعت إلى وطنها.

فالقبول والرفض متبادل بين الطرفين، والمقدّم أولاً وأخيراً في فكر البطل ورؤيته وسلوكه في الرواية هو الوطن. وبالرغم من أن ابني المنصف عزوز ولدا من أمّين فرنسيتين؛ فإن التمسك

بالهوية العربية ميزهما أيضاً، فإنصاف التي لم تعش في تونس سوى مرحلة الطفولة المبكرة تعرف عادات بلدها، وتتكلّم من أعماق الجنوب وتنطق حرف القاف وترسل بعض الأمثال القديمة رغم ثقافتها الحديثة وتحفظ الموشحات وتغني لصليحة/ رمز الأصالة التونسية والعربية. وسلفان الذي لم يرَ تونس قط، طلب من والده أن يختار له اسماً عربياً ويعلّمه اللغة العربية ليقرأ مذكرات والده بلغة أصوله الأبوية.

وعلى الضفة الأخرى ينقل لنا الروائي صورتين متضادتين لتقبل الغرب للشرق؛ فجد سلفان كثيراًما تحدّث عن الحضارات العربية والمتوسطية والمغربية والأندلسية وأمجادها ودورها في النهضة الأوربية،ويأسف دائماً لسوء التفاهم بين العرب والغرب، ويستنكر الخطاب المتطرف في تولوز ضد المهاجرين (الرواية، ص355-356). ويقابل تلك الرؤية المنصفة رؤيةٌ مغايرة نقلتها إنصاف لأبيها في حديثها عن موجة العنصرية المتفشية في أوساط الشباب المستغلَّة من قبل اليمينيين المتطرفين الذين يحرضونهم على نبذ الأجانب وخاصة الأفارقة، مدّعين بأنهم يزاحمونهم في سوق العمل ويفسدون عليهم عاداتهم الاجتماعية وتقاليدهم ولغتهم وقيمهم التحررية (الرواية، ص78).

2.1. الشرق والغرب بين الانبهار والنقد

وفقا لنظرية الغالب والمغلوب؛ فإن النظرة المتوقعة للغرب في رواية شرقية أن تأخذ مسار الإعجاب والانبهار بالحضارة الغربية، ووفقا لما يخلّفه الاستعمار في نفوس شعب مستعمَر فإنّ النظرة المحتمَلة في رواية تونسية أن تنضح باستهجان كلّ ما يمتّ لدولة احتلت تونس ما يقارب الخمسة وسبعين عاماً (1881-1956م). لكنّ الأصوات المتعدّدة في «أم الحسن» كسرت أفق هذه التوقعات، بل إن تعدّدها ينبعث من شخصية واحدة -حسب السياق- ففي الحديث الذي دار بين المنصف عزوز وابن أخته شوقي وصديقه ناجي، حول التربية الأسرية والتعليم المدرسي في تونس انتقادٌ لثقافة الجهل، التي تفسّر الظواهر الطبيعية بمنظار الخرافة، وانتقاد للتربية التي لا صلة لها بالحياة وتذوق الفن وإدانة للمدارس التي تقرئهم الأدب ليحصلوا فقط على درجة في الامتحان، وانتقاد لتحويل القوانين الموضوعة لحماية الأسرة إلى شكليات. وفي الحوار نفسه ثمة إدانة للغرب لدراستهم مظاهر التخلف في الشرق من أجل استعماره وادّخاره آثار الشرق في متاحفهم بكل وقاحة (الرواية، ص100-103).

وقد تعالى الخطاب الروائي القائم على انتقاد الغرب حتى لمن عاش بين ظهرانيهم، أو كانت هويته في جانب منها غربية، فهذا سلفان لا يرى في الحضارة وما فيها من حياة استهلاكية إلا لوناً من ألوان العبودية، ولا يرى في الشركات التجارية العملاقة إلا أوهاماً يخدعون بها عقول الناس ويجردونهم من عاطفتهم. (الرواية، ص278-279).

والأمر نفسه بالنسبة إلى إنصاف فهي لا ترى الغرب أنموذجاً مثالياً في حديث مطوّل ردّت به على سلفان بعد ثنائها على النظام الأسري في بعض البلدان الأفريقية (الرواية، ص298-299).

ومع أن المنصف عزوز مأخوذٌ بعشق تونس؛ فإنه لم ينطلق من نظرته العاطفية في نقد تعليمها، ولم يجرمنّه شنآنُ الغرب على ألا يعدل؛ فقد أقرّ بأنّ التعليم في بلاده كان مشروعاً حضارياً في بداية الستينيات لبناء دولة الاستقلال، لكنه أصبح متخلفًا، مقارنة بالتعليم في فرنسا (الرواية، ص245-246-247). والمنصف أيضاً نقل إعجابه بحزبين متناقضين: منهم دعاة للتحرّر الاقتصادي وآخرون متعصبون لفكر اشتراكي لم يفرقهم العداء بين الفكرين، بل دفعهم إلى تعميق ما يجمع بينهم من قضايا إنسانية، ولم يدخل بينهم التشكيك في وطنية الحزب المخالف (الرواية، ص296-297).

فالمسألة إذن، من زاوية نظر الكاتب، ليست إعجاباً محضاً ولا استهجاناً خالصاً للغرب. لقد صوّر ابن رمضان عبر شخصية المنصف الحياة الفكرية داخل الوعي الفردي والاجتماعي؛ فالمنصف وابناه وصاحباه يؤمنون جميعًا بائتلاف الشرق مع الغرب؛ لذا هم متصالحون معه. يقولون ماله وما عليه. وهذا ما تحقّق أيضاً من الفرد الغربي عبر جدّ سلفان ووالدة إنصاف؛ بيد أن هذه النظرة تبدو مرتبطة بالمستوى الثقافي، فالحاج أحمد بسيّسه الذي التقاه المنصف مصادفة في القطار كان يتحدث بحبور عن ابنه الذي وجد عملاً في أمريكا واستقرّ هناك، منطلقاً من إعجابه الشديد بالغرب (الرواية: ص383).

3.1. تعدّد اللغات وتعدّد الأيديولوجيات

تعكس اللغة في طبقاتها المعجمية والدلالية الأنماط الفكرية المختلفة للمجتمعات مما يشكّل تعدداً في الإيديولوجيات ينشئ بطبيعة الحال الصراع الإيديولوجي، والمتكلم وبدرجات مختلفة يُعدّ في رأي أصحاب البنيوية التكوينية منتج أيديولوجيا، وكلماته هي عيّنة أيديولوجية؛ لذا لا يفصل باختين بين خصائص الخطاب الروائي الشكلية ومحتواه من البنى الأيديولوجية، فيرى يأن السمة الأساسية للخطاب الروائي تكمن في استغلاله الواعي المنتظم لبنى اللغة «الحوارية»، والحضور المتزامن في ملفوظ واحد لصوت المتكلم وصوت غيره[1].

ونأخذ على سبيل المثال الشاهد الآتي الذي ينقل فيه المنصف/ الطفل القروي صورة معلمه الأجنبي/ المختلف عنهم: «ربما كان للخوف من عوالم كثيرة زمن الطفولة دور حاسم في إذكاء تلك الرهبة وذلك الإحساس بالنقص، وبالعجز عن الفهم.. الخوف من مدرس اللغات الأجنبية في الابتدائي.. من وجهه الأحمر اللامع.. من رائحته المختلفة عن رائحتنا.. رائحة مزيج من عطر

1. ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص101-105، ومعجم السرديات، ص162.

وحبر وعرق وأشياء أخرى لم أكن أميّزها.. الخوف من عبارة: Au tableau (أي اُخرج إلى السبورة). والخوف من اكتب «ألف مرة: (كان أبي يقرأ جريدة وأختي الصغيرة تلاعب القطة)»[1].

فالشاهد ينطق بصوت الطفل الذي يختزل اختلاف الآخر في لون بشرته ورائحة جسمه، دون أن يتعرض لاختلاف عرقه أو ثقافته. وينطق سياقه من جهة أخرى باختلاف الآخر عنا عبر الجملة التي يعاقب بها الأستاذ طلابه؛ كونها مستقاة من البيئة الغربية؛ إذ لم يختر لهم جملة تتلاءم مع بيئتهم الريفية القائمة على الزراعة وتربية المواشي في البيت والآباء الأميين الذين يستعيضون عن قراءة الجرائد بالاستماع إلى المذياع أو غناء الأهازيج الشعبية.

والشاهدان التاليان يوضحان الفرق بين نظام الأسرتين: الشرقية والغربية أيديولوجياً في حديثٍ شجي بين المنصف عزوز وابنه، لم يكن القصد منه المقارنة، وإنما جاء عفو الخاطر عبر ذكرياتٍ انثالت في خطابها. يتحدّث المنصف عن طفولته: «كنا نجتمع في الصيف أبناء العمومة والخؤولة جميعهم، وننام في بيت جدنا ونحلم، وفي الصباح نأكل الفطائر العسلية والتين الأسود الذي يشتريه لنا جدنا الأعلى بعد صلاة الصبح»[2]. وبعد بضع صفحات يبوح سلفان: «كان جدي يدفع جميع ما أحتاج إليه من مصاريف الدراسة والمبيت.. كان يدفع بسخاء كبير. جدتي حديدية.. رخامية الوجه.. لا تظهر العاطفة.. مزاجها الحديدي هو الذي أضناها وأتعب قلبها ولكنها تحبني هي أيضاً دون شك.. لم نكن نجتمع كثيراً.. الكلام في بيت جدي كان قليلاً وخاصة في الشتاء. كنت أحب الكلام.أحياناً لا أجد مع من أتكلم. كنت أحب المدرسة أكثر من البيت. فيها دفء لذيذ وثرثرة مستمرة جدي كان حادّ الطبع يأخذني بشدة ولكنه كان يحنو علي كثيراً ولم يكن يظهر حبّه إلا بنظرة خاطفة»[3].

إن ذلك الصراع الذي قصدنا إبرازه بين الشرق والغرب ليس بمفهوم التنافر أو نفي أحدهما للآخر، بل الأصوات المختلفة في التفكير.. في الثقافة، في العادات والتقاليد.. وغيرذلك. وهذا الصراع متعلقٌ بالاختلاف الجغرافي. ولكنْ ثمّة صراع آخر يحمل بعداً زمانياً إنه صراع الأجيال، بأصواته المختلفة.

2. الصراع بين الجيلين: القديم والحديث

لسقراط الحكيم مقولةٌ مشهورة تثبت اختلاف الأجيال: «لا تؤدّبوا أولادكم بأخلاقكم؛ لأنهم خُلقوا لزمان غير زمانكم»[4]. وبغض النظر عن اتفاقنا مع المقولة أو مخالفتها؛ حيث

1. الرواية، ص232-233.
2. نفسه، ص275.
3. نفسه، ص284-285.
4. الشهرستاني، الملل والنحل، ج2/ ص144.

الأخلاق الإنسانية واحدة وصالحة لكل زمان ومكان؛ فإن ما يعنينا منها هو التباين بين الأجيال في مستوى التفكير، وطبيعة التصرفات، ومدى التقبّل.. هذه الأمور ينتج عنها تصادم في وجهات النظر بين الجيلين.

1.2. رأي المنصف في جيله

تعاور المنصف شعوران متناقضان متصارعان فيما يخص جيله، فهو تارة يفخر به كونه جيل الصادقين (نسبة إلى المدرسة الصادقية) في الأربعينيات، الجيل المؤمن بالثقافة وبقيمة الشعر والفلسفة، المؤمن بأن الفكر وبناء الشخصية الاجتماعية يسبقان الرقي المادي بل يحققانه، الجيل الحافظ للامية العرب وشعر لافونتين ورامبو عن ظهر قلب (الرواية، ص115-116). وتارة ينتقد ذلك الجيل ويصمه بالخوف والتعقيد وإضاعة الفرص، يقول مخاطباً نفسه: «إضاعة الفرص جزء من شخصيتك ومن خصائص أبناء جيلك» (الرواية، ص227)، ويقول في حديثٍ آخر مع نفسه: «لم أكن متأكدًا من قبل بأنني أنتمي فعلاً إلى جيل معقّد هشّ بمثل هذا الشكل.. جيلٍ متردّد.. مهدّد بكل خطوة من حياته بالشك وبالعجز وبالخوف» (الرواية، ص232).

وقد ظلّ هذا التناقض يسكنه حتى آخر صفحات الرواية في أواخر حياته عندما قال له صديقه ناجي: «أنت رمز جيل بأكمله».. علّق عليه ساخرًا بأنه جيل لم يحقق شيئًا، مع أنه كان يقول عن جيله بأنه جيل الاعتدال والثقافة والإنسانية، وتأسيس القيم الجامعة بين الأصالة والحداثة، الرافضة للانغلاق وللانبتات (الرواية، ص425-426). ففي خطاب المنصف المتصل بجيله صوتان متصارعان، ونوعان من القيم مختلفان: خطاب التباهي والاعتزاز والتحسر، وخطاب الانتقاد وجلد الذات.

2.2. رأي المنصف في الجيل الجديد

يقابل النظرة الثنائية لجيل المنصف نظرةٌ أحادية إيجابية منه للجيل الجديد. نظرة قائمة على الإعجاب بتفكيره المتحرِّر من الخوف، وبثقافة التصالح مع الحياة (الرواية، ص234). ويؤكد تلك النظرة:

أولاً؛ مقارنته بين جيله وجيل ابنيه: «يبدو أنك وابنيك من كوكبين مختلفين ومن عصرين بينهما ألف سنة ضوئية» (الرواية، ص226).

ثانياً؛ مقارنته بين ما ينعم به سلفان وإنصاف وجيلهما من ثقافة عالية ومشاغل اجتماعية، وما شقيت به شقيقته الصغرى نفيسة وجيلها من انسداد في أفق الحياة؛ إذ لم يتح لها ولقريناتها الجلوس على كرسي المدرسة. (الرواية، ص244).

ثالثاً؛ مقارنته بين إنصاف التي أثبتت وجودها بالعلم والعمل وبين أخته سعاد وأمه وخالاته

وعماته وغيرهن من النساء اللواتي سحقن ولم يكنّ يأكلن إلا بعدما يشبع الرجال (الرواية، ص97).

ولعلّ النص الذي تخيّل فيه المنصف شبابه مع أغرودة قديمة آتية من أقاصي الجريد، مرتدياً أسمالاً من بقايا نسيج نفطة، وجلوسه مع ابنيه في المطعم، ثم مقارنته بينه وبينهما في كونهما أكثر جرأة على الحياة ولا يقاسيان العقد التي قاساها ولا الإحباط الذي عانى منه؛ لعل في ذلك النص دليلا يعزّز نظرته تلك (الرواية، ص340-342).

ويلحظ الباحث عبر الشواهد السابقة أن لدى المنصف ذاتين منشطرتين جُسمتا في خطابين متصارعين: ذات محبّة لنفسها، وأخرى تكرهها؛ لذا لم يحتفِ بذاته لعلمه أنه مقيم خارجها حيث الجماعة، وأنّ وعيه الذاتي مجسّد وحاضر في موقع آخر؛ فذاته مقيمة في ذوات الجيل الجديد الذي يأمل أن يحقق أحلام الجيل القديم المخذول.

لقد صوّر الروائي شخصية المثقف التونسي إبّان تلك الفترة تصوير المختبر الحقيقي لها، فهو لم يسمع أو يقرأ عنها فحسب، بل كان من أبناء ذلك الجيل، فتلك التناقضات المضطرمة في نفس المنصف ما بين حنين إلى الماضي وفجيعة من الحاضر تشكّلت بعد أحلام عريضة لبناء تونس حديثة من جيل صدق الله فيما عاهده عليه، لكن الظروف لم تساعده، فقد أودع السجن ربما بسبب حماسته لذلك! عزّزت ذلك صدمةُ المنصف بما آل إليه مجموعة من أبناء جيله ممن كانوا يحملون الهمّ نفسه، فأغلب من تشدّق بالحداثة منهم صار عدواً لها، وأغلب من انتقد أصحاب المناصب بات يبحث عنها؛ فرفيقه هشام النجار الذي كان شغوفاً بالأعمال النضالية دخل الحزب وصار كاتب عام جامعة ومديراً لإدارة مركزية، وزميله كمال سلطان الذي كان يلعن المال ويرى فيه برجوازية قذرة أصبح مدمناً على البورصة، وزميله الآخر شرف الدين بكير الناقم على عادات الزواج العصري وتكاليفه أقام حفلاً لعرس ابنه صرف فيه آلاف الدينارات (الرواية، ص176-178).

وقد كتب المنصف ذلك حرفياً في بداية مذكراته: «هي شخصيات لا تدرك ذاتها. شخصيات تعيش عصراً هجيناً كما يقال اليوم «تصحر ثقافي واجتماعي»، شخصيات كانت تحب الحياة وتكرهها في آن؛ لأنها قضت أزهى أيامها في خوف من الغد، وفي ندم على الماضي» (الرواية، ص34-35).

لقد صوّر الروائي الصراع المضطرم في نفس المنصف ببراعة شديدة؛ لأنه جاء نتيجة طبيعية إزاء المقارنات التي كان يعقدها بين جيله وجيل الألفية من جهة أخرى. فالجيل الجديد متصالح مع ماضيه وحاضره، وبهذا أنطق شخصياته. لنتأمّل الحوار الذي دار بين المنصف وابن أخته شوقي عندما استشاره في مجموعة من الصور القديمة ليهديها ابنه سلفان أجابه شوقي:

«- والصور الجديدة أيضاً! ياسيدي منصف..كم مرة التمست منك خالي ألا تفصل القديم عن الجديد؟

- من شبّ على شيء..
- يمكن ألا يشيب عليه..
- مثل جديد هذا في زمن لا يؤمن بالأمثال ؟
- لم تتشبث بالماضي؟! أعرف أن جيلك كله قد خاب أمله وتكسرت أحلامه على صخور هذه الحضارة المخيفة.
- تقول مخيفة فقط؟!
- والسخيفة..
- أجل السخيفة جداً.. والمقرفة» (الرواية، ص96-97).

إنّ اختلاف الصوتين في الحوار السابق دقيقٌ جداً من ناحية نفسية،فكبار السن- عادةً- يتشبثون بآرائهم، أما الصغار فمرنون بدليل الإلماحة الذكية من قبل الروائي في استغلال المثل المعروف «من شبّ على شيء» ليحوّره من وجهة نظر شاب مقبل على الحياة «يمكن ألا يشيب عليه». ثم في تضخيم الأمور واستقطاب المزيد من الأوصاف السلبية التي تؤيد وجهة نظر كبير السن «المخيفة والسخيفة والمقرفة».

وترد أيضاً في باقي الحوار جملة قطعية بدأها بالتوكيد الموصول بنفي: «قلت لك إن الماضي لن يعود»، بينما يأتي ردّ شوقي عبر جمل متتابعة متنوعة: «نعم وأنا أيضاً أعتقد مائة بالمائة بأن الماضي لن يعود، ولا أريد أن يعود.. بل لا يمكن أن يعود.. ولكن يمكن أن نستفيد منه وأن نتفاعل معه، وأن نعارضه ونخاصمه ونعانقه، ونشم رائحته بكل حب وحنان وتسامح» (الرواية: ص99).

وبحسب رأي تودروف: فإن «في اللغة لا وجود لكلمة أو شكل يمكن أن يكونا محايدين، أو لا ينتسبان إلى أحد: إن كلّ ما في اللغة ينتهي إلى أن يصبح مبعثراً متفرقاً ومتخللاً بالنيات، مكتسباً نبرة وتوكيداً. إن اللغة، بالنسبة إلى الوعي الذي يسكنها، ليست نظاماً مجرداً من الأشكال والصور المعيارية، بل هي رأي مختلف ملموس عن العالم. كلّ كلمة تفوح برائحة مهنة، نوع، واتجاه، وحزب، وعمل معين، وإنسان معين، وجيل، وعصر، ويوم، وساعة. كلّ كلمة تفوح برائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية بحدة وكثافة»[1].

ثانياً: تعدّد الأصوات على مستوى الأجناس التعبيرية

إن الرواية عند باختين جنس حواري آكلٌ للأجناس كلّها[2]. و«أم الحسن» أكلت أجناساً أدبية وفنية وتشكيلية مختلفة مابين شعر وقصة ونادرة وخرافة ورسالة وأغنية، وتمّ فيها قراءة صور

1. تزفيتيان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص148-149.
2. جان ايف تادييه، الرواية في القرن العشرين، ص159.

فوتوغرافية وتسريد ما فيها من مشاهد... وغيرها كثير، مما سنقتصر فيه - مع هذه الدراسة - على ما يمثّل الهوية التونسية؛ فنستثني ما يتعلق بالثقافة الفرنسية وهو كثير.

ومن منطلق الانتماء للمكان والدعوة إلى التغلغل في جذوره، قدّم لنا صالح بن رمضان تونس البكر، لاسيّما منطقة الجريد عبر نقل صور شتى للأدب الشعبي التونسي متمثلاً في الأغاني والأمثال والحكايات الشعبية والملابس والأطعمة، وهو ما اصطلح على تسميته بـ (الفولكلور)[1].

وتأتي أهمية هذا الفن من كونه الصورة الصافية الدقيقة التي تضم الأدب الذي يعبّر عن مشاعر الشعب وخلجات وجدانه، والسفر العظيم المسجِّل للعادات والتقاليد والذاكرة الثقافية والجمالية الجماعية. وهو فنّ تعهّدته أجيال متعاقبة بالإقبال والتهذيب من غير مساس بالأصول، فأعطى صورة صادقة لروح الشعب ومميزاته النفسية والذوقية ومستوياته الحضارية[2]. هذه الصورة الصافية هي غاية الأرَب لكاتب يخشى على تراثه وذاكرته الشفهية من طمس الحضارة المدنية فـ-«الموروث الشعبي ولغته وأهلَه جزء من الطبيعة في حالتها النقيّة المتفوقة على عالم الزيف المدني»[3].

من هنا زخرت الرواية بما مثّل الحضارة الشعبية على اختلاف مشاربها من عادات وتقاليد وأغانٍ ورقص وأطعمة وحكايات وأمثال وألغاز وأحاج... وما إلى ذلك.

1. خطاب الأغاني

كانت بداية الاهتمام بالأدب الشعبي عام 1773م مرتبطةً بالأغاني، عندما أصدر المؤرخ هيردر بالتعاون مع الشاعر والكاتب الشهير غوتة كتاباً حول الفن الألماني أكدّا فيه أهمية الموروث منطلقاً من فكرة مفادها أن الموروث الشعبي مصدرٌ أساسي لهوية الشعب وأدبه، وبأنّ بعض جذور الأدب وينابيعه لا توجد إلا في الأغاني الشعبية[4]. وهو الأمر الذي تنبّه إليه ابن خلدون في مقدمته قبلهما بعقود عند حديثه عن الشعر النبطي وبلاغته.

لقد ترددت أنغام الكثير من الأغاني في صفحات الرواية، بل جاء العنوان حاملاً لاسم طائر

1. كلمة فولكلور مشتقة من الألمانية « فولك» بمعنى شعب، و«لور» بمعنى علم، فهي علم يبحث عن تقاليد الشعب وعاداته وعرفه واستعمالاته وعقائده وخرافاته وآدابه العامية». التقاليد والعادات الشعبية: الفولكلور التونسي، عثمان الكعاك، ص7. عرّب هذا المصطلح البحاثة عباس محمود العقاد بـ (المُردَّدات الشعبية) واختار غيره: (المأثورات الشعبية)، (الفن الشعبي)، (حكمة العوام). الأغاني التونسية، الصادق الرزقي، ص12.
2. ينظر: الأغاني التونسية، ص5-12، ودائرة المعارف، ج3/ ص89.
3. سعد البازعي، مقاربة الآخر: مقارنات أدبية، ص72.
4. ينظر:
Robert R Ergang, Herder and the Foundations of German.(Nationnalism (New York: CoIumbia UP,1931؛
نقلاً عن المرجع السابق، ص70-71.

اشتهر بالغناء وتقاطع مع إحدى أشهر أغاني مطربة تونس الأولى البدوية صليحة. وقد ضمّت الرواية أنواعًا مختلفة من الأغاني الشعبية، منها:

1.1. أغاني صليحة

للمطربة صليحة مكانة كبرى في الذاكرة الشعبية التونسية، وقد عُدّت أغانيها من أبرز مخزونات التراث التونسي البدوي؛ لذا لاغرو في أن تتردّد ألحان الكثير منها في عدّة صفحات من الرواية[1]؛ بل قبل ابتداء الرواية بعنوانها الذي يحمل إحدى أشهر أغانيها «أم الحسن»، ثم بالاستشهادات العديدة المصاحبة للأحداث حيناً والمعبِّرة عن مشاعر الشخصيات حيناً آخر[2]. وكأنها نص مواز. ثم إنها تاريخ متجدّد لعدة أجيال، ففاطمة بكير إحدى شخصيات الرواية كانت ترفع صوتها بأغاني صليحة، والمنصف وفطيمة وناجي وإنصاف.. كل أولئك – على اختلاف أعمارهم- كانوا يصدحون بأغانيها في مواطن الفرح والحزن[3].

والأمر الآخر المرتبط بأغاني صليحة هو ارتباطها بالنساء المناضلات، فقد ذكر في موضعين من الرواية: «وتتهادى الثالثة بصوت صليحة مردداً:

«بخنوق بنت المحاميد عيشة
ريشة بريشة
عامين مايكملوشي نقيشة»

فتمسح جبال المغيلة وربوع بر الفراشيش وتمد يدها إلى قاطعات الحلفاء من حراير ماجر وتناغي من بعيد عجائز نفطة وتوزر والوديان وتسلم على قبور المناضلات اللاتي درسن أبناءهن في الخمسينيات من نسيج البخانيق والبرانيس وجبايب الحرير والصوف»[4].

وفي موطن آخر: «وتحدرت معه آهات صليحة وهي تردد:

رحلــــت عــلّي وغابــت   وخشت الفجوج الخلية
وكبدتي على الجمر ذابت   والأيـــام جــارت عــلّي عليّ

وامتزج عبق الشاي الأحمر والحطب تقضمه ألسنة النار بالغناء وبآهات صليحة والنادبات على

1. ينظر: الرواية،ص23، 39، 90، 93، 107، 116، 147، 148، 205، 301، 393، 414، 416.
2. في تخيله أن ابنه نشأ في أحضانه استحضر أغنية صليحة «ربي عطاني كل شيبكمالو ** جاني اللي نحبو ** جا شكون نحب وجا ** جاني اللي نحبو والنكايد زالو». ص301-302. وفي استحضاره فراق إنصاف مثلا، يستحضر: «يللي بعدك ضيع فكري ارجع لي للقلب يضمك»، ص107.
3. ينظر: الرواية، ص39، 90، 107، 116، 205، 301، 393، 414، 416.
4. السابق، ص148.

أبنائهن الذين أكلهم جبل الفوسفاط في الستينات من القرن الماضي»[1].

إن استحضار أغنيتي صليحة في الشاهدين السابقين فضلاً عن ارتباطه بنضال الأم التونسية؛ يؤرخ لحدثين أحدهما اجتماعي: اعتماد الكثير من أبناء القرى في تعليمهم على ما تكسبه أيدي أمهاتهم أيام الخمسينيات، والآخر: تاريخي: فقدُ الكثير من أبناء تونس في وقوع جبل الفوسفاط في الستينيات.

وفي كلمات تلك الأغاني مخزون ثرّ يحيل على الفولكلور. ففي الشاهد إحالة على لبس تراثي (بخنوق) رداء تقليدي أشبه بالعباءة، كلما زاد النقش فيه ارتفعت قيمته. وفيه إحالة على امرأة تونسية مترفة، فعامان كاملان لا يكفيان لنقش خمار عيشة بنت المحاميد؛ إشارة إلى ترفها.

وكلمات الأغاني توثّق اللهجة المحلية التونسية:

«ياسعفايفيكمشي عاتي يبلغها المشكايا؟

يحكيلها بمواجعي وبدايا
ثماشي ما تعطف عليّ مرّة
أم الحسن غنات»[2].

فأغاني صليحة عند الروائي تاريخ لذاكرة ثقافية بدوية ولأحداث تاريخية واجتماعية خاصة بتونس. هذا التاريخ يصدح بلحنه أكثر من جيل، وهي في الوقت نفسه نص موازٍ للحدث أو للتعبير عن مشاعر الشخصيات.

2.1. أغاني المناسبات الدينية

ارتبطت بعض المناسبات الدينية بمقطوعات خفيفة يغنيها الصغار والكبار أحياناً، وقد أورد الروائي إحدى تلك الأغاني الدينية بالتقاليد الحافّة بها. كالأهازيج المصاحبة ليوم عاشوراء: «تشجعت وجمعت قواي فغنيت لإنصاف ويوسف بعض الأهازيج التي كنا نردّدها في طفولتنا ونحن نحمل القناديل الصغيرة التي كنا نقدّها من أعذاق النخل بمناسبة عاشوراء وسيدي رمضان والمولد النبوي الشريف والمايو:

«هـــذا قنديلك يـاحـواء   يـضـوي في ظـلام الليل
هـــذي دار سيدنـا يـعـطـينـا   ويـزيـدنـا

3.1. أغاني المناسبات الاجتماعية

1. السابق، ص147.

2. نفسه، ص414. السعفاي جمع، مفرده: سعفة: وهو الذي يردد مع المغني، فيكمشي: هل منكم أحد؟ عاتي: قوي شجاع، المشكايا: الشاكي يحكي لها عن مواجعه والداء الذي حل به جراء حبها. ثماشي تعطف علي مرة: ربما بعدما تسمع ماجرى لي يحن قلبها عليه.

تخزّن الذاكرة التونسية العديد من خطابات الوجدان الجماعي والأغاني المعبرة عن أعراف الاحتفال الجماعي بالمناسبات المختلفةكـ (هلالو الختان، أنشودة هزان الفرش/ هدهدة الأطفال، تعليلة العروس، أناشيد المآتم والندب)[1]. ولأن دار عزوز مآتم خصبة للموت، فقد استدعى الروائي أناشيد الندب كثيراً، كقوله: «ذكرت نواح أمي وسائر عجائزنا يرفعن أصواتهن بالتعديد:

هبّت علينا الموت

بسحاب كالح والناس تطّايح بين باكي ونايح

هبّت علينا الموت

ياشومي من هالجوايح فاحت روايح»[2].

إنّ تلكم الأغاني -على تنوعها- تناغمت مع نسيج النص الروائي متلبّسة روحه، فهي لا تأتي لمجرد الاستشهاد أو استعراض المعرفة بالتراث؛ وإنما جاءت نسيجاً معاضداً ومعبِّرا عن الانفعالات المضطرمة في نفوس شخصيات الرواية من مبتدأ الرواية حتى منتهاها. ها هي إنصاف في الصفحات الأولى تقف واجمة ثكلى أمام أطلال والدها في أول زيارة لدار خلت من حسّه، لتنوب عنها أغنية شجية: «لاشك أن صوت صليحة قابع في أحد أركانه ينتظر أن تلمسه لينبعث منه كما كان في تلك الأيام الخوالي.. تتقاطر بعض كلماتها:

من فراق غزالي العين تنحب من فراق غزالي

حتى لذيذ النوم ما يحلالي»[3].

وهاهو المنصف عزوز في الصفحات الأخيرة من الرواية يستدعي أغاني الطفولة بعدما استشرى المرض في جسده: «واصل ناجي يروي القصة لإنصاف: «وفعلاً مثلما قالت فطيمة: كنت أزوره فأراهما جالسين أرضاً أمام باب الحديقة الخلفي.. هناك.. يردّدان الأهازيج والأغاني التي كانت تملأ طفولتها.. فيقول لي مبتسماً: «اجلسي اناجي يا ابن العاصمة اسمع أغاني الجريد في الأربعينات». كان يغربان ضحكاً كلّما ذكر أحدهما كلمة قديمة، ويبكيان بحرارة وبصمت.. يبدو أنهما كانا يتذكران أشياء مشتركة.. سمعتها تقول له يوماً:

- هل تذكر صوت أمّنا يا منصف وهي تدق الخلالة وتغني في سقيفة دار عزوز الفوقانية:

« بالله يا حمد ياخويياراكب العتيق رد الخبر منّك نسمع عن نجعنا دريد

ودريد قالوا رحلوا وحطوا على بعيد»[4].

1. يُنظر: التقاليد والعادات الشعبية: الفولكلور التونسي، ص64.
2. الرواية، ص280.
3. نفسه، ص23.
4. نفسه، ص427- 428.

وتظل النقطة الأكثر شدّا للانتباه بشأن الأغاني الواردة في الرواية امتزاجها بالطبيعة الفطرية.. بأصواتها وأمطارها ونباتاتها وروائحها: «لم أتبيّن في ذلك اليوم بالذات لم طغى فيّ نفس الشوق الذي كان يهزّني [...] أيام الطفولة الأولى وذكريات البدايات السحريّة التي كانت تمتزج فيها رائحة مياه الحامة الحارة برمالها الباردة، بتمر الخريف في بلاد الجريد بقطرات الأمطار الصحراوية، بصوت صليحة يردّد:

فوق الشجرة
أم الحسن غنّات فوق الشجرة
سامع صداها من العلايل يبرى، أم الحسن غنات»..

بهديل الحمام على سطوح بيتنا القديم، بأنات العجائز الاتي كنّ يملأن سقيفة بيتنا في دار عزوز»[1]. ويقول في موضع آخر: «كانت إنصاف تغرق في الضحك كلما نطقت بكلمة قديمة تعبق برائحة التمر القديم وسعف الجريد المبلّل بعصير اللاقمي(...). كل ما ننشده من أغان سحرية خرافية تعبق بروح القرن التاسع عشر وماقبله، روائح برنس الحاج عبد الحفيظ وقد بلّله رذاذ أمطار الربيع»[2].

1. خطاب الأمثال

تختزل الأمثال الشعبية عصارة ذاكرة الشعوب وقيمها وخصائص التفكير الاجتماعي بعبارة وجيزة. فالمثل صورة معبّرة عن عقلية الشعوب وعاداتها في كثير من نواحي حياتها الاجتماعية والتاريخية والفكرية، وفي معاشها اليومي وطقوسها وأعرافها وقيمها.

وقد بلغ اهتمام الروائي بالأمثال أن جعل إحدى الشخصيات تفتح دكاناً لبيعها، وسواء أكانت تلك الشخصية مرجعيّة، أم تخيلية؛ فإنّه عبر فكرته تلك يؤكّد أهمية المثل: «تذكرت عمك مصطفى الرنان.. الله يرحمه وينعمه كان أحد ظرفائنا في براجريد، كان أهل الحي يتزاحمون على مجلسه، خاصة في سهرات شهر رمضان لسماع قصصه العجيبة، هو الذي فتح في يوم ما دكاناً في باب درجين بنفطة لبيع الأمثال الشعبية والألغاز. ومن أمثاله المعروفة السائرة في بلاد الجريد: «الأيام تمرض وتبري والصبر هو دواهم»[3].

ويعاود الروائي التأكيد بأن يجعل المنصف يرث كنّش أمثال من سليمان بن طيبة، ويورّثه ضمن ما كُتب عليه»عبارة ثمين» جنباً إلى جنب مع المذكرات والكتب والشهادات العلمية[4].

1. نفسه، ص39.
2. نفسه، ص344.
3. نفسه، ص374– 375.
4. نفسه، ص436.

لقد امتلأت الرواية بالعديد من الأمثال. القليل منها مشترك مع ثقافات أخرى كـ «إذا صاحبك عسل»[1]؛ والكثير منها خاصٌ بالموروث الشعبي التونسي[2] كهذه الأمثال: «اخدم بالقفصي وحاسب البطال»[3]، «حانوت امسكّر ولا كرية مشومة»[4]، «عريان يسلب في ميت»[5]، «أقوى من طاسة مخك»[6]، «المرض ينزل بالقنطار ويخرج بالمثقال»[7]، «لحسة من مسنّ وعيشة في أمن»[8]. والمثل الأخير ورد في قصة رمزية تفسّر تناقض شخصية المنصف التي سبقت الإشارة إليها في الحديث عن تناقضاته في رؤية جيله واتهامه إياه بالخوف، مما يبيّن الغرض الإنشائي لحوارية الأجناس.

2. خطاب الحكاية الشعبية

الحكاية الشعبية بأنواعها جزء هام من تراث الأمم وسجّل أمين لخبراتها وإنجازاتها ورموزها، وهي من أجناس السرد الشفوي الممارس في المجالس العائلية والساحات العامة. وإيرادها في رواية مهتمة بإبراز الهوية ضرورة فنية ورمزية لا مشاحاة فيها؛ لما تتضمنه من لغة محلية وأهازيج وأشعار وأحاجي شديدة الاتصال بالبيئة التي تمثلها.

وقد ذكر الروائيين للقصص الشعبي ببلاد الجريد: طيبة بن سالم بن الأزهاري بن مزهودخوشة. عاش من سنة 1820-1896. يتزاحم الناس على مجلسه في كل رمضان من أربعينيات القرن التاسع عشر. (الرواية، ص171-172). والآخر: شيخ من شيوخ بدو الهمامة، راوية للأخبار. (الرواية، ص145-148).

ومن الشخصية الأخيرة سنقتطع شاهداً يتضح فيه سنن القص الشعبي، وتعبيره عن قيم البادية ومعاشها وأحلامها وعقليتها الجماعية، مع توثيقه لجميع متعلقات البيئة المحلية. «كانت الجازية -سمعت يامرحوم الوالدين- امرأة ونصف من حراير برّ إفريقية.. من ذوات السواعد السمراء المفتولة اللواتي يجمعن الزيتون ويرحين القمح ويخبزن ويصنعن الكسكسي السميد الأسمر ويجلبن على ظهورهن الحطب والماء من العين ومن الأحراش البعيدة ولا يشتكين أبدا.. كانت الجازية زين وعين وقدّ وطول تقول للقمرة أزرقي وإلاّ اخلّيني نزرق، وكانت:

«لوما البرق يلعجمن منحرها الناس يضيعوا في ظلام شعرها»

---

1. نفسه، ص28.
2. يُراجع كتاب: قاسم بلحاج علي، الأمثال الشعبية في تونس، ط1/ 1988م.
3. الرواية، ص103.
4. نفسه، ص104.
5. نفسه، ص115.
6. نفسه، ص230.
7. نفسه، ص236.
8. نفسه، ص395.

وكانت تلف رأسها وصدرها ببخنوق حرير دودة أسود مجزع بالأحمر والأصفر الذهبي من بخانيق عرب دريد.. تنسجه حراير المحاميد في ثلاث سنوات على الأقل»[1].

والشاهد مورد من الأصوات المتعددة، غنيّ بالمعلومات الغزيرة عن أماكن في جنوب تونس وملابس وأطعمة، وفيه أنموذج المرأة الريفية بمواصفات جمالها ولبسها وطبيعة عملها. وفيه تضمين لأبيات من الشعر العامي التونسي، وتقاليد السرد الشفوي كتكرار: «يامرحوم الوالدين»، التي وردت ثلاث مرات؛ لضمان انتباه السامعين لما يرويه. والتذكير بنطق الشهادتين: «ياسادة يامادة يدلنا ويدلكم طريق الشهادة».

وتأكيداً لدور القص الشعبي؛ فإن المنصف يتمنى في أحلام يقظته أن يمدّ الله في عمره ليقصّ على أحفاده قصة علي ولد السلطان ولولجة ابنة الغولة.. تلك الحكاية التي استعاد تفاصيلها على لسان أمه (الرواية، ص379). فهذا النوع من الأجناس الشفاهية خزينة تتوارثها الأجيال؛ كي تظلّ محفوظة في صدورهم أباً عن جد.

3. خطاب أنماط العيش

1.3. العادات والتقاليد

لكلّ جهة في البلاد موروثها الثقافي وعاداتها وتقاليدها الداخلة في شتى مناحي الحياة. وتمثّل العادات النشاط البشري المستمدّ غالباً من فكر أو عقيدة المجتمع. من بين تلك التقاليد التونسية المذكورة في الرواية: تقليد يُتبّع في اليوم السابع للمولود[2]، جاء في سياق الأمنية التي راودت (المنصف) متخيّلاً لو أنّ ابنه قد ولد في دار جدته: «وضعته بمنتهى الرفق في حجر أمي فاستقبله حضن قلبها الهرم بابتسامة الرضا: «اسم الله.. اسم الله»، وضعت رأسه على ركبتها اليمنى ورجليه على اليسرى، ومسحت رأسه وصدره ورقبته وظهره بزيت الزيتون الأكتوبري الدافئ وماء الورد، وكحّلت عينيه ببقية إثمد ورثته عن جدتها لأمها ياسمينة بنت خريف، ووضعت تحت رأسه صرة لوبان وبخور سبعة وعشرين وحبة حلاوة، وقرأت عليه سورة الإخلاص والمعوذتين، ورقته وعلقت عليه تميمتين»[3].

1. نفسه، ص145-146.
2. يُنظر: الصادق الرزقي، الأغاني التونسية، ص160.
3. الرواية، ص345.

وكذلك أصّل للتقليد المعروف في الختان[1]، وبعض عادات الأعراس[2]، وذكر أيامها: «أمس كتبوا عقد القران في جامع سيدي مخارق واليوم العطرية، وغداً الكسوة، وبعد غد المرواح»[3].

2.3. معجم الأزياء

ظهرت العديد من الأزياء التونسية في الرواية كالبخنوق، والبرنس، والجبة، والحولي الدريدي، واللحاف الزبيبي... وغيرها من الألبسة التي لا يعرفها إلا التوانسة ربما. فالقارئ من خارج محيط المغرب العربي قد لا ينقذه من عدم فهم الجملة الآتية إلا الفعل (يرتدي): «كان يرتدي جبة حرير بيضاء ضلوع بقري وكشطة زبتّة ولحفة مقردشومنتان صوف وبرنساً وبرياً أحمر حنّي وزمالة بيضاء»[4]؛ فذلك الفعل دلّنا على أن تلك الكلمات خاصة بالأزياء، وأنها تؤرخ للذاكرة الجماعية ولغة الصناع والنساجين وباعة الملابس الصوفية التقليدية.

3.3. الألعاب الشعبية

تعدّ الألعاب الشعبية أحد مظاهر الفولكلور التي تتحقق فيها روح الجماعة، فلعبة (الخربقة) ([5]) لعبة شعبية تشبه إلى حد بعيد لعبة الشطرنج ولا تختلف عنها إلا في اختلاط حجارة الخصمين وأسمائها وتنقلاتها. وقيمة هذه اللعبة أنها لا تقتصر على لاعبين في مواجهة بعضهما البعض، بل تسجّل في كثير من الأحيان انضمام أفراد آخرين يساعدون اللاعبين بالإيحاءات والإشارات إلى مواضع الخطر وطرق تحقيق النصر[6]. وذكرت في الرواية كذلك لعبة(السيق)[7]، وهيعبارة عن مساطر خشبية من الجريد الجاف في طول 30 سم ويلتقي النسوة أوالبنات في حلقة للتباري بينهن[8]. وقد قدم الكاتب بهذه اللعبة صوت الإنسان القديم السعيد بعالمه وبما كان يمتلك من ألعاب بسيطة بساطة تلك الحياة الطبيعية التي يحنّ لها بطل الرواية وتتداعى في ذاكرته، ويتغنى بها في سره، ثم يصفها لابنيه اللذين يعيشان في الغرب.

1. يُنظر: الرواية، ص172. وثّقتها بالرجوع إلى: محمد المرزوقي، مع البدو في حلهم وترحالهم، ص22-24. والأغاني التونسية، ص171-175.
2. الرواية، ص364.
3. نفسه، ص387.
4. نفسه، ص223. الجبة: ثوب مفتوح من أعلى الصدر ومن اليدين يلبسه الرجال، الكشطة: العمامة، واللحفة: الغطاء، والمنتان: ويسمى منتال في بعض اللهجات: صدار مشقوق الصدر، له يدان طويلتان، والبرنس: ثوب صولجاني في وسطه طربوش ضخم للرأس، والزمالة: نوع من اللفافة الطويلة يزمل بها الرأس، وتكون أحياناً من الحرير. ينظر: محمد المرزوقي، مع البدو في حلهم وترحالهم، ص240، 390، 391، 389.
5. ينظر: الرواية، ص172.
6. ينظر: فريد الصفيري، مقالة الألعاب الشعبية التونسية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 24.
7. ينظر: الرواية، ص172.
8. ينظر: محيي الدين خريف، مقالة النخلة في الجنوب التونسي، مجلة الثقافة الشعبية، العدد9.

4.3. معجم الطعام

للطعام التقليدي نكهة الذاكرة الجماعية ومذاقها؛ فهو جزء لا يتجزأ من ثقافة أي مجتمع لارتباطه بالمنطقة الجغرافية والحضارات التي قطنت تلك المنطقة. والطعام التونسي خلاصة ثقافات مختلفة مابين بربرية وعربية وتركية. فالشاهد الآتي يثبت ارتباط الأشربة والأطعمة بالحضارات:

«ونشرب دموع النخيل..
النخيل لها دموع؟
نعم هي التسمية الرومانية لنسغ النخلة اللاقمي»[1].

وقد انتشرت على صفحات الرواية الكثير من العبارات الدالة على الأطعمة المتوسطية كالكسكسي؛ ذلك الطبق التقليدي الوطني في بلاد المغرب العربي. ذكره الروائي بوصفه طبقاً مغرياً في دعوة تلقاها من صديقه ناجي: «إيه الوالدة ياسي منصف اليوم أعدت كسكسي بالعصبان «ينجيك الخالق»! بحيث تضرب منه صحنا»[2]. بل إن هذا الطبق انتقل إلى فرنسا، فقد طبخته ماري مادلان في الوليمة التي أقامتها احتفالاً بلم الشمل.

«شم ياولدي رائحة المدفونة، وانظر البخار المتصاعد من القدر الذي طبخ فيه السدر بالكبار وفلفل بر العبيد والكعابر والليمون»[3].

وقد يرتبط خطاب الأطعمة والأشربة بالمناسبات الاجتماعية، فالعرس الصغير الذي أقامته والدة المنصف غبّ نجاحه في البكالوريا وزّعت فيه كميات كبيرة من الشاي الأخضر والأحمر والسكر مهاريس واللوز الجاف وقوارير كثيرة من شراب الرمان والنعناع والورد. (الرواية، ص414).

كما يذكر تسميات لنباتات مرتبطة ببيئة الجنوب «سناج بلح وصيش وجمار» (ص427)، وقمح إفريقية الأسمر، وزيت شملالي حرّ، عسل نحل سجنان، شماريخ دقلة، زيتون أكتوبري (نسبة إلى شهر أكتوبر) (ص 224).

والدقلة -تحديداً- نوع من أنواع التمور المشهورة في تونس. ذكرت في الرواية أكثر من مرة، وجاءت لترمز للجريد، ففطيمة لما سألها المنصف ماذا ستهدي ابنه، أجابت: «صندوق دقلة من جوالي خريف» (الرواية، ص388).

وبعد، فالرواية ملأى بالكثير والمثير من الخطابات ومن المظاهرالفولكلورية الشعبية التونسية، وهذا البحث لم يأتِ على كل الخطابات أو تلكم المظاهر؛ فالهدف منه استعراض ما يدّلل

1. الرواية، ص 275. اللاقمي: مشروب يستخرج من النخيل.
2. نفسه، ص66.
3. نفسه، ص66.

على أن نقل التراث الشعبي بالحياة الفطرية المشكّلة لأيّ قطر من الأقطار متأت بألوانه وأنغامه وروائحه -فقط- عندما يكتب عنه إنسان ذاق حلاوته، وطرب لأغانيه، وآمن بأهمية بعثه. وهذا الذي صنعه صالح بن رمضان عندما نفض الغبار عن أطراس لغوية تونسية جنوبية غربية، وأعاد الكتابة فوقها كي لا تُمحى فكانت نسيجاً من الأصوات الثقافية المتفاعلة في الوصف والحوار وفي سدى الحركة السردية نفسها.

ولعلّ هذا يسوقنا للحديث عن التداخل البيّن بين الشعر والنثر في «أم الحسن» باعتباره تحاوراً بين بنيتين ثقافيتين مختلفتين: صوت الذاكرة التصويرية التخييلية الشفهية وصوت العالم المدني الحديث. هذا التداخل ارتأيناه مقصوداً من قبل الروائي. وقد كوّن ركيزة من ركائز الخطاب الوصفي المنعكس على الحكاية، ومن أقوال الشخصيات المكون لهويتها؛ ذلك أنه لم يقصر حفاظه على التراث على ما يمثّل بيئته المحلية فحسب، بل تعدّاه إلى ما يبعث تراثه العربي؛ ففي عصرنا هذا نعيش صراعاً بين ثقافة الشعر وثقافة النثر؛ لاسيما بعدما احتلت الرواية مكانة كبرى مع نجيب محفوظ وصنع الله إبراهيم وأمين معلوف وحنا مينة... وغيرهم من الروائيين الذين لما انتشرت رواياتهم ولاقت نجاحاً كبيراً بتنا نسمع معها عبارة يرددها الكثيرون: «الرواية ديوان العرب في العصر الحديث»، وكذلك بانتشار القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً مع محمود تيمور ويوسف إدريس وزكريا تامر وغيرهم، مع مزاحمة شعريتها لشعرية القصيد. فخوف بعض المبدعين جعلهم يخوضون العالم الروائي دون أن يخلعوا بردة الشعر عنهم، مما أدى إلى ظهور صوتين: صوت السرد الذي تنتسب إلى شجرته رواية «أم الحسن»، وصوت الشعر الذي أظهره روائي عُرف عنه الاهتمام بالتراث([1])؛ فأظهره رغبةً في إعادة الوهج للشعر، وجسراً للتصالح بين القديم والحديث. سالكاً إلى ذلك طرقاً متنوعة تقرّب الرواية من بنية الخطاب الشعري، من أبرزها:

1. تطعيم الرواية بالشعر تضميناً وتأليفاً

تناثرت في ثنايا الرواية العديد من الأبيات المتفرقة من الشعر العربي قديمه وحديثه، جاءت متنوعة مابين شعر عمودي وموشحات وتفعيلة. منها ما كان تضميناً لأبيات مشهورة[2]، ومنها ما كان من نظم المؤلِّف نفسه[3].

وكان من التفاته لأهمية الشعر أن جعله عتبة افتتاحية لبعض فصول الرواية، كما في الفصل الثالث المفتتح بـبيت أبي القاسم الشابي:

1. حكمنا عليه بذلك من خلال بحوثه الأكاديمية، ومنها: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، أدبية النص النثري عند الجاحظ، المعري وحدود الكتابة، التداخل في مقامات الهمذاني.
2. ينظر: الرواية، ص65، 88، 107، 111، 130، 156، 230، 281، 373، 398، 424.
3. نفسه، ص285، 330، 339، 340. اتصلت بمؤلف الرواية كي أسأله عن مصادر تلك الأبيات؛ فأخبرني أنها من إنشائه.

«وأطـــــل الـصــبــاح مـــن وراء الــقـــرون»

والفصل الرابع المفتتح ببيت شوقي:

«مـضـنـاك جـفـاه مـرقـده فـبـكـاه ورحـــم عـــوده»

والفصل الخامس المفتتح ببيت أبي فراس الحمداني:

تكاد تضيء النار بين جوانحي إذا هي أذكتها الصبابة والفكر»

والفصل الحادي عشر المفتتح ببيت أبي العلاء المعري:

«عللاني فإنّ بيض الأماني فنيت والزمان ليس بفانٍ»

والفصل السابع عشر المفتتح بأبيات من إنشاء الروائي نفسه:

«بيتنا العامر قد بات أحاديث عجائز..
وبقايا نخلة محروقة
تنزل الريح بها يوماً فتأكل..
ثم ترحل»

تلك الافتتاحيات جاءت أشبه ببؤرة نورانية اختزلت الفصل بأكمله؛ فعلى سبيل المثال بيت أبي فراس الذي افتتح به الفصل الخامس جاء معبراً عن شوقين: ظاهر لابنته صرّح به في صفحات الفصل الأولى، وباطن خفي لابنه الذي لم يره قط.

2. التلاحم بين الفعل الشعري والفعل السردي.

منذ الجملة الأولى في الرواية أُعلِن التداخل بين السرد والشعر على مستوى الخطاب: «قال الراوي: غنت أم الحسن فقالت: عندما عادت إنصاف من تولوز...»[1]؛ فالروائي يلحم فعلاً شعرياً (الغناء) بفعل سردي (قالت)، وكأن الروائي يرسم عبر هذه الجملة خطين مشتركين في الجنس الخطابي وهو الكتابة الغنائية، ومتوازيين في حركة سير القارئ في أروقة هذه الرواية: خط الحكاية بما فيها من أحداث وشخصيات وفضاء، وخط الخطاب الذي مزج فيه أسلوب السرد بالشعر؛ سواء بتضمين الأبيات، أو بتمثّل اللغة الشعرية بما عرف عنها من كثرة المجاز والاستعارة والرمز، أو بكثرة المونولوج والخواطر.

وهذا التداخل بين الشعر والسرد من الناحية الأنطولوجية يدل على أن هناك في رؤية الكاتب صراعاً بين الرومانسية والواقعية، وهو صراع يعتمل في نفس الروائي. وقد هادن بينهما عبر هذا

1. الرواية، ص16.

التجريب الذي لم يخرج نصّه من تخوم جنس الرواية، ولم يغلق فضاءه عن الطائر الذي غرد بالكثير من الأشعار المحلية والعربية. مع عدم نفينا أن الغلبة جاءت لصالح السرد؛ فخاتمة الرواية جاء في مفتتحها: «قال الراوي: قالت أم الحسن»، وفي مختتمها: «قال الراوي: وسكتت أم الحسن وطارت بعيداً بعيداً في فضاء تونس الخضراء». فهل سكوت أم الحسن كان انهزاماً في رؤية الكاتب؟ قد يكون ذلك، ولكن اختتام الرواية بفعل الطيران بعيداً في قضاء تونس قد يمنحها نفساً جديداً للحلم والتأمّل في ذلك الفضاء، وربما للعودة إلى الغناء ولكن في صيغة أخرى.

لقد ألحق باختين تعدّد الأصوات بمجال التفاعلات الأجناسية. تجلّى ذلك من خلال تحليله للعلاقة بين دوستويفسكي وجنس هجائي قديم يسمى «la menippee»؛ فباختين رأى أن في إحياء دوستويفسكي ذلك الجنس القديم كوّن نمطاً من الكتابة الروائية متفرداً؛ لأنه لم يذوّبه كلياً ولم يستعده بصورته الكاملة، وبهذا بعث جنساً خشي عليه أن يطمس مع بثّ روح جنس حديث فيه، وهذه هي ميزة مفهوم التفاعل من زاوية تعدد الأصوات؛ ذلك أن حياة الجنس تكمن في البعث المتواصل له وبتجديده من الداخل[1].

وهكذا جاءت «أم الحسن» إيقونةً للهوية التونسية باعتراف كاتبها: «أم الحسن ليست أغنية.. هي رمز.. هي هوية لها أصول كأصول الشجرة في أماكن أخرى تسمى الحسون.. نحن منحناها هوية عربية إفريقية.. روح المجتمع الذي تغني فيه أم الحسن»[2]. بالبطل الذي حمل اسم المنصف؛ ليذكّر برمز من رموز الوطنية التونسية الحديثة «المنصف باي»، الملك الشهيد الذي دفع حياته مهراً لاستقلال تونس[3]، «ولد بلادو»، كما سماه صديقه ميلود الذي كان عشقه للخضراء يفوق عشقه لأي أمر آخر، الرجل الذي كتب مذكراته للجيل الجديد «وفعلاً دونت هذه السطور التي تقرؤها الآن أنت.. لا أدري من أنت؟!»[4].

وجاءت الرواية من جهة أخرى شكلاً جديداً من أشكال الانفتاح الروائي في الرواية التجريبية العربية، وشكلاً من أشكال محو الحدود المصطنعة بين الأجناس الأدبية، تلك الحدود التي تجاوزتها إنشائية الرواية الحديثة.

1. ينظر: بسمة عروس، التفاعل بين الأجناس الأدبية، ص87-88.
2. الرواية، ص419.
3. أشار إلى هذا محمد القاضي في مقدمة الرواية، ص10.
4. الرواية، ص391.

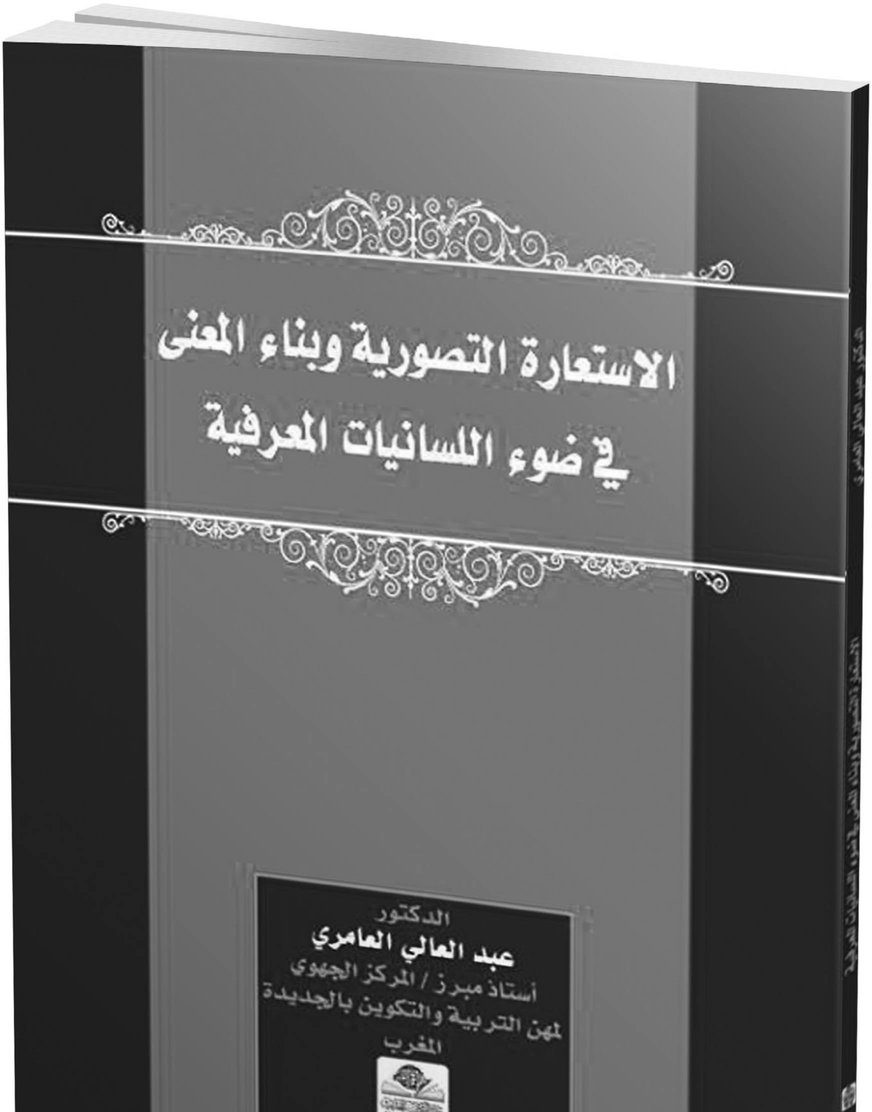
المصادر والمراجع

1. الكتب

- بسمة عروس، التفاعل بين الأجناس الأدبية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1/ 2010م.
- تأليف جماعي، دائرة المعارف التونسية، الجمهورية التونسية، وزارة الثقافة، بيت الحكمة، قرطاج، ج3/ 1992م.
- تزفيتيان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1/ 2012م.
- جان إيف تادييه، الرواية في القرن العشرين، ترجمة: محمد خير البقاعي، مكتبة الأسرة، القاهرة/ 2006م.
- سعد البازعي، مقاربة الآخر: مقارنات أدبية، دار الشروق، مصر، ط1/ 1999م.
- الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق: أحمد فهمي محمد، دار الكتب العلمية، ط2/ 1992م.
- الصادق الرزقي، الأغاني التونسية، الدار التونسية للنشر، ط2/ 1989م.
- عثمان الكعاك، الفولكلور التونسي، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس/ 1936م.
- قاسم بلحاج علي، الأمثال الشعبية في تونس، دار بو سلامة للطباعة والنشر، تونس، ط1/ 1988م.
- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1/ 2010م.
- محمد القاضي، في حوارية الرواية: دراسة في الرواية التونسية، دار سحر للنشر، جانفي/ 2005م.
- محمد المرزوقي، مع البدو في حلهم وترحالهم،الدار العربية للكتاب، تونس- ليبيا/ 1984م.
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ط1/ 1987م.

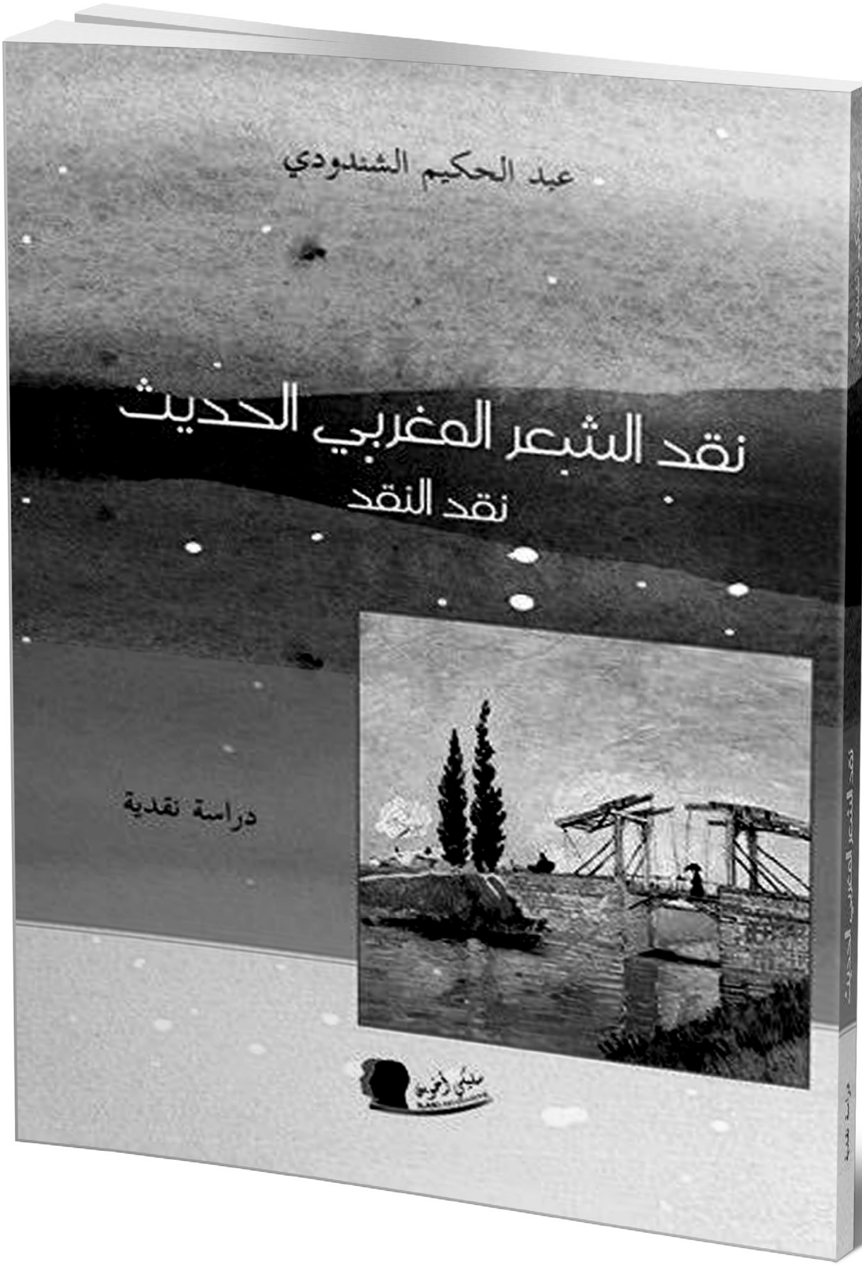
2. المجلات

- مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد9، العدد 24.


الاستعارة التصورية وبناء المعنى
في ضوء اللسانيات المعرفية
الدكتور
عبد العالي العامري
أستاذ مبرز / المركز الجهوي
لمهن التربية والتكوين بالجديدة
المغرب
٢٠١٧

ملف العدد:

أسئلة النظرية الأدبية والمنهج النقدي


عبد الحكيم الشندودي
نقد الشعر المغربي الحديث
نقد النقد
دراسة نقدية

سوسيولوجيا النص عند بييرزيما منطلقاتها المعرفية واستراتيجياتها النقدية

أحمد الجرطي(*)

قبل الشروع في تقديم أهم المفاهيم النظرية والإجرائية، التي تشكل في تضافرها المنظومة النقدية المنهجية التي يشتغل بها اتجاه سوسيولوجيا النص عند بيير زيما، في تحليل كيفية تمفصل حمولات النص الاجتماعية عبر المظهر السردي والتركيبي للنصوص الروائية، سنتوقف أولا عند أهم المنطلقات الفكرية والنقدية، التي استرفدها في بلورة مغايرات سوسيولوجيا النص التصورية والإنجازية.

أولا: المرجعيات الفكرية والنقدية

يأتي في مقدمة هذه الروافد الفكرية والنقدية، التي استلهمها بيير زيما في إرساء دعائم منهجه النقدي الموسوم بـ «سوسيولوجيا النص الروائي» الجهود المعرفية والنقدية التي قدمها كل من جورج لوكاتش وتلميذه لوسيان غولدمان، التي تميزت إضافاتها المنتجة في تجاوز ذلك الطرح الميكانيكي المادي، الذي انحفر في اتجاه سوسيولوجيا المضامين عند جورج بليخانوف، وغالى في التركيز على المحتويات الاجتماعية للأعمال الروائية معزولة عن صياغتها الفنية، والنظر إليها باعتبارها استنساخا لما يجيش به الواقع الخارجي من صراعات مادية وإيديولوجية، وذلك انطلاقا من التأكيد على استقلالية الفن الروائي وانزياحه عن المحاكاة المباشرة لما هو معطى وجاهز، وإعادة إنتاجه عبر شكله الروائي لمحمولاته السياقية إنتاجا جديدا، يفترع استبصارا عميقا بسيرورة الواقع وجدليته.

إلا أن هذه الجهود من منظور بيير زيما صاحبتها جملة من العثرات المنهجية التي حدّت من نجاعتها النقدية في تحليل كيفية تفاعل الأدبي مع الاجتماعي عبر البنية الخطابية للنص الروائي لعدة اعتبارات، لعل أبرزها –حسب بيير زيما– إيغال كل من لوكاتش وغولدمان في البحث عن مظاهر الوحدة والانسجام في العمل الفني، وما يعادلها في الواقع الخارجي من مرجعيات فلسفية وبنى

*. أستاذ باحث، المغرب.

مفهومية تتساوق مع انشدادهما للجمالية المثالية الهيجلية النزاعة لاستبطان الجوهر المضمر خلف التناقضات المرئية للواقع الخارجي[1].

هذا بالإضافة إلى عدم احتفالهم بكيفية تسريد المكون اللغوي والسردي للمنظورات الفكرية والأنساق الإيديولوجية المعتملة في نسيج المجتمع، وتشخيصها وبنينتها عبر المكونات الفنية الداخلية للنص الروائي، وهو ما جعل إسهاماتهما النقدية تظل غارقة في التفكير النظري المجرد، ومفتقرة لإواليات إجرائية تحدد بشكل دقيق وملموس تشابك الأدبي بالاجتماعي داخل البنية التخييلية للنصوص الروائية، يقول بيير زيما: «ولشد ما أصر ذلك العلم -علم اجتماع الأدب عند لوكاتش وغولدمان- على اختزال النصوص الأدبية إلى مجرد مفاهيم، وعلى استكشاف روابط متواطئة ما بين هذه المفاهيم وبين مراجعها الاجتماعية: وبحسب القائمين على هذا العلم فإن الفِرق والأدوار الاجتماعية تقوم في الروايات والمسرحيات الدرامية مثلما تقوم في القصائد ـ أما الكلمات فتلبث، على أيديهم غير جديرة بأن يلتفت إليها»[2].

ومن هذا المنظور فإن افتقار جهود لوكاتش وغولدمان السوسيولوجية إلى إواليات إجرائية دقيقة لإبراز كيفية تشرب مكونات النصوص الروائية التعبيرية للأنساق الدلالية والمرجعية المنزرعة في الواقع الخارجي، هو الذي دفع بيير زيما للانفتاح على إسهامات الشكلانيين الروس اللماحة في مجال نظرية الأدب لريادتهم في الاعتراض على «اختزال الأدب إلى قول فلسفي أو إيديولوجي أو ما يعادل البنى المفهومية»[3]، مشددين على العلاقة المتبادلة بين الأدب والحياة الاجتماعية عبر مظهره الكلامي، وارتهان التحولات الداخلية للأعمال الإبداعية، وديناميتها الفنية بالتحولات الجياشة في الواقع الخارجي، كما هو الحال ـمن منظور بيير زيما ـ مع يوري تينيانوف أحد أعلام الشكلانية الروسية البارزين الذي شدد على أن «الحياة الاجتماعية تقيم علاقة ترابط مع الأدب، من خلال المظهر اللغوي بالمقام الأول»[4].

وتساوُقا مع الوعي النقدي النفاذ الذي انطبع به حوار بيير زيما مع روافده الفكرية والنقدية، فإنه لا يكشف فقط عن مكتسباتها البناءة التي سيتمثلها داخل منهجه «سوسيولوجيا النص»، بل يُبرز أيضا أوجه قصورها ومحدوديتها في الممارسة النقدية درءا لكل افتتان منهجي، وإطلاقية نظرية.

ومن هذا المنظور فالشكلانية الروسية ورغم كشوفاتها اللافتة في توصيف شعرية النصوص، وكيفية انتظامها في سلاسل أدبية متراصفة مع التحولات الاجتماعية الخارجية، إلا أنها ظلت

1. بيير زيما، النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ص124.
2. بيير زيما، النص والمجتمع، ص19.
3. نفسه، ص22.
4. نفسه، ص49-50.

-حسب زيما- قاصرة عن استيعاء مواطن التصارع والتنافر بين الرؤى الاجتماعية المنجدلة في بنية الواقع الخارجي، وكيفية تمظهرها على صعيد المستويات اللغوية والسردية والتركيبية للنص الروائي، يقول بيير زيما: «على أن الشكلانيين الروس لم يرو إلى المجتمع أبدا على أنه مجموع من اللغات الاجتماعية المتعددة الصوت والمتداخلة فيما بينها، أو المتنافسة تنافسا شديدا يؤدي بها إلى التناحر والتصارع... ولم يخطر على بالهم على الإطلاق أن للإيديولوجيات والنظريات طابعا ألسنيا يقربها من النص الأدبي، فالأدب، إذ يستوعب الإيديولوجيات والنظريات العلمية، ويحاكيها طورا ويحرفها تارة، فهو يعمد إلى ذلك باعتباره الأخيرة لغات»[1].

فضلا عن هذه الروافد النقدية التي استوحاها بيير زيما في بلورة المرتكزات النظرية والإجرائية لمنهجه سوسيولوجيا النص، فإنه سينفتح على اتجاه السيميائيات السردية عند الناقد الفرنسي غريماس لما اضطلع به من جهود نقدية منتجة في توصيف تمظهر مصالح الجماعات والطبقات الاجتماعية على صعيد المستوى اللساني والخطابي يقول بيير زيما: «ما يستحق الاهتمام من وجهة نظر علم اجتماع النص هو الفكرة التي طرحها غريماس... ومفادها أن البنى الدلالية الكامنة خلف الخطب هي التي تنطوي على المصالح الجماعية، وفي الوقت نفسه تحدد الاتجاه العام لمسار النص السرد»[2].

إلا أنه وبالرغم من مظاهر التثمين التي تحظى بها سميائيات غريماس عند بيير زيما، فتمة العديد من أوجه الخلاف البارزة التي تُمايز بينهما استنادا لخلفياتهما الابستمولوجية، لأنه في الوقت الذي ينظر فيه غريماس للغات الاجتماعية باعتبارها لغات مختصة وذات طابع تقني رابطا إياها بمجموعات سيميائية، يشدد بيير زيما على المنزع الإيديولوجي المنسرب خلف هذه اللهجات الاجتماعية، والعاكس لمصالحها المادية والفكرية[3].

وينضاف إلى هذه المؤثرات الفكرية والنقدية التي تلاقحت داخل الجهاز المفاهيمي لبيير زيما مؤثر نقدي آخر على قدر كبير من الأهمية ساهم في بلورة المنطلقات النقدية الأساسية لمنهج سوسيولوجيا النص عند بيير زيما، ويتجلى في شعرية باختين عبراللسانية التي كان لها الفضل في انتقاد المقاربة التجريدية للسانيات البنيوية السوسيرية للغة، لإفراغها من حمولاتها الاجتماعية، مشددة بالمقابل على طابعها الإيديولوجي، وانغراسها فيما هو تاريخي ودنيوي، يقول بيير زيما: «يعود الفضل إلى ميخائيل باختين وفريقه في إحداث علم اجتماع النص... ذلك أن العنصر الأساسي في نظرية باختين هو فكرته القائلة بأن غالبية ملفوظات الخطاب، لا يمكن أن تدرك إلا في سياق حواري»[4].

1. نفسه، ص22-23.
2. نفسه، ص25.
3. بيير زيما، سوسيولوجيا النص بين الإنتاج والتلقي، ص48.
4. بيير زيما، النص والمجتمع، ص28.

وعلى هذا الأساس لقي هذا الطرح الباختيني المستميت في إثبات نجاعة اللغة في أسلبة وتشخيص مختلف الأوعاء واللهجات والمنظورات الاجتماعية المتجاورة والمتصارعة في الواقع الخارجي تجاوبا كبيرا من طرف بيير زيما الذي حدد المفاصل الأساسية لسوسيولوجيا النص في تشريح دور البنى التركيبية والخطابية للنصوص الروائية في تشرب المصالح المادية، والأنساق الفكرية والإيديولوجية المتنافرة في نسيج المجتمع، متجاوزا بذلك النزعة المثالية الهيجلية التي انسربت في سوسيولوجيا الأدب عند لوكاتش وغولدمان، وجعلتها مسكونة باستكناه مظاهر التجانس والتناغم في النصوص الروائية، وليس مظاهر التعدد والازدواجية، ومتجاوزا أيضا تجريدية الشكلانية الروسية المفرغة ـباستثناء إلماعات محدودة وخاطفة عند يوري تينيانوف ـ الشكل الأدبي من محمولاته الاجتماعية الخارجية.

إلا أن السؤال الذي يستوقفنا في هذا النطاق، ونحن نستجلي هذا الزخم الهائل من الخلفيات الفكرية والنقدية المتشابكة داخل الجهاز المفاهيمي لسوسيولوجيا النص عند بيير زيما، إلى أي حد سيوفق الناقد البلغاري الأصل في تحقيق التماسك النظري، والتعاضد التأويلي بين كل هذه الروافد المعرفية والنقدية إذا ما استحضرنا اعتبارين أساسين على قدر كبير من الأهمية؟.

يتجلى الاعتبار الأول في امتياح هذه المرجعيات النقدية من محاضن متنابذة ابستمولوجيا تنيط مفاهيمها التصورية، وإوالياتها الإجرائية برهانات معرفية محددة خلال تأويل النصوص الأدبية، كما هو الحال مثلا مع الرافد السوسيولوجي الجدلي عند لوكاتش وغولدمان المسترفد للفلسفة الماركسية في شقها المثالي الهيجلي، وسيميائيات غريماس المتشربة للإرث السوسيري واستقصاءات الشكلانية الروسية

ويتجلى الاعتبار الثاني في تأكيد جملة من النقاد والمنظرين على صعوبة التوليف المنهجي خلال الممارسة النقدية بين عدة استراتيجيات تأويلية تتعالق مع روافد ابستمولوجية متعارضة مما يفضي بها للتلفيقية والتشتت والفوضى المنهجية وفي هذا النطاق يقول بول أرمسترونغ في كتابه النفاذ «القراءات المتصارعة التنوع والمصداقية في التأويل»: «ليس في وسع مؤول واحد أن يجمع مرة واحدة كل الطرق المختلفة التي يمكن أن يستوعب العمل بها استيعابا مشروعا. يمكن أن تندمج وجهات النظر التأويلية المتصارعة أحيانا ويمكن أن تسد نواقص بعضها بعضا. لكن إذا كان ما يفرق المداخل التأويلية خلافات أساسية في القناعات في الأدب والمعنى والوجود الإنساني، فإن الجمع الانتقائي بينها قد يخلق من المشاكل أكثر مما يحل، قد يؤدي دمج مناهج متضادة إلى إسقاط افتراضات المؤول في التناقض مع الذات، لذا يمنعه من توليد فرضيات متسقة عن عمل ما»[(1)].

1. بول ب. آرمسترونغ، القراءات المتصارعة التنوع والمصداقية في التأويل، ص72.

ولمناقشة هذا الإشكال المنهجي الذي تثيره قضية التركيب بين عدة مفاهيم تنتمي لاتجاهات نقدية مختلفة متباينة من حيث المنطلقات المعرفية عند بيير زيما، ومايترتب عنها من نتائج على صعيد الرؤية الابستمولوجية الناظمة والموجّهة لاستراتيجيات التأويل داخل منهجه، فإننا سنتوقف عند أهم الإواليات النظرية والإجرائية التي تشكل دينامية الجهاز المفاهيمي لاتجاه سوسيولوجيا النص عند بيير زيما، ونسائل كيفية تضفيره وتجديله لها وفق خلفيته الفكرية المتجسمة في الفلسفة الماركسية الحريصة على تاريخية التجربة الأدبية، وانغراسها فيما هو مجتمعي وتاريخي.

ثانيا: المفاهيم النظرية والإجرائية

يحدد بيير زيما الركائز الجوهرية التي تُفرد مغايرات منهجه السوسيونصي داخل النظرية الأدبية المعاصرة عامة، وعلم اجتماع الأدب تحديدا في منطلقين أساسين:

يتمثل المنطلق الأول في توسيع دائرة اشتغال سوسيولوجيا النص لتجاوز مجال النصوص الأدبية إلى كل المظاهر النصية التي تشمل الإيديولوجيات والخطابات السياسية والفكرية لكونها -من منظور بيير زيما- تَضْمُرُ لغاتٍ اجتماعية تنقل منظوراتها للعالم الخارجي، وتُدخلها في تعارض مع جماعات أخرى لها أوعاءها المستقلة والمتمايزة.

ويتمثل المنطلق الثاني في تشديد سوسيولوجيا النص، على ضرورة تجاوز أبحاث لوكاتش وغولدمان التي ظلت تنظر للدلالات ورؤى العالم التي تلتحف بها الأعمال الروائية باعتبارها مناظرة لمقولات فلسفية وفكرية غافلة بذلك تحليل التناسج بين البعد المرجعي والمظهر الفني والتركيبي، وطرائق تبنينهما على المستوى اللغوي والسردي، وفي هذا الاتجاه يقول بيير زيما مبرزا خصوصية هذه المحددات النقدية الفارقة لمنهجه: «إن للفكرة الداعية إلى قيام علم اجتماع النص مظهرين أساسين:إن هذا العلم قد يبسط ميدان أبحاثه لتشمل كل المظاهر النصية، مع الأخذ بالاعتبار الإيديولوجيات، والآداب، والنصوص التجارية والمختصة، وفي الوقت نفسه، يأخذ هذا العلم على عاتقه تحليل المظاهر الألسنية الخطابية التي قد تتبدى عليها هذه الظواهر...، وبناء عليه فبدل تحويل النصوص الأدبية إلى بنى مفهومية تقوم على الأفكار، ينصرف علم اجتماع النص إلى التساؤل عن بنيته الألسنية الخاصة به»[1].

وتساوقا مع هذه الرهانات المنهجية والمعرفية التي يتغيا اتجاه سوسيولوجيا النص تفعيلها داخل الممارسة النقدية، يفترع بيير زيما جملة من المفاهيم والإواليات التصورية والإجرائية، يأتي في طليعتها مفهوم «الوضعية الاجتماعية اللسانية» الذي يحظى بأهمية لافتة داخل الجهاز النقدي لسوسيولوجيا النص، لما يجترحه أمام التحليل النقدي من إمكانات منهجية وافرة لتشريح الدور

1. بيير زيما، النص والمجتمع، ص20.

المنتج الذي تقوم به البنية النصية الروائية في تخطيب وتسريد المواقف والإيديولوجيات المتصارعة في الواقع الاجتماعي يقول بيير زيما: «فما هي الوضعية الاجتماعية اللسانية؟ إنها كوكبة تاريخية وحيوية من لغات تنطق كل منها بمصالح فئات خاصة، من خلال إحداث التفاعلات فيما بينها بطريقة إثباتية أو نقدية»[1].

ويقر بيير زيما في كشفه الثراء المنهجي لهذا المفهوم بدائنيته للناقد الروسي ميخائيل باختين الذي كان سباقا في انتقاد الطابع التجريدي الذي حكم تعامل سوسير مع اللغة لعزلها عن حمولاتها التاريخية والإيديولوجية، مشددا على وظيفتها المثمرة داخل البنية النصية الأدبية في أسلبة مختلف الأوعاء والرؤى والمصالح المتشابكة في نسيج المجتمع[2].

وانطلاقا من استحضار خصوصية التطبيقات النقدية التي قدمها أعلام سوسيولوجيا الأدب البارزين مثل لوكاتش وغولدمان للأعمال الروائية والتي ظلت منخزلة في دائرة استكشاف مظاهر تناغمها وتجانسها، وما تحيل عليه من بنى مفهومية وفلسفية، دون الاحتفال بكيفية تمفصلها على صعيد البنى السردية والتركيبية، يمكن التنبيه إلى الآفاق المعرفية الجديدة التي يستشرفها بيير زيما للممارسة النقدية بفضل هذا المفهوم الموسوم بـ«الوضعية الاجتماعية اللسانية» والمتجسدة في النظر إلى المرجع الاجتماعي المسترفَدْ داخل الأعمال الروائية باعتباره من جهة ممظهرا ومبنينا عبر ما هو تخييلي وخطابي، وباعتباره من جهة ثانية ممهورا بالتعدد والازدواجية تساوقا مع ما يستوعبه من منظورات اجتماعية وفكرية موارة في الواقع الخارجي[3].

بجانب مفهوم «الوضعية اللسانية الاجتماعية»، يجترح بيير زيما مفهوما آخر على قدر كبير من الفعالية داخل جهازه النقدي، ويتجلى في مفهوم «اللغات الاجتماعية»[4]، وتنبجس وظيفته المنتجة داخل الممارسة النقدية من التقاطه كيفية تفريد الشكل الروائي للأنساق الفكرية والإيديولوجية والاجتماعية المنحفرة في محاضن الواقع الخارجي عبر لغات خاصة تنتظم شبكة كلماتها في معجم لغوي يُنَسّب منظوراتها لقضايا العالم الخارجي، ويكون ملائما لكيفية استيعائها اشتراطات الواقع، وفي هذا السياق يقول بيير زيما شارحا خصوصية هذا المفهوم: «إن كُلّ جماعة اجتماعية، سياسية كانت أم دينية، أم مهنية، تستعمل مجموع كلمات خاصا بها، يميزها عن التجمعات اللغوية الأخرى. وفي الوقت نفسه تعمد هذه الجماعة إلى تنظيم جدول الألفاظ عندها بما يناسب نظاما من

1. نفسه، ص52.
2. بيير زيما، النص والمجتمع، ص52.
3. بيير زيما، سوسيولوجيا النص بين الإنتاج والتلقي، ص46-47.
4. يترجم أنطوان أبو زيد هذا المفهوم بـ«اللهج الاجتماعي»، إلا أننا نؤثر استعمال مصطلح «اللغات الاجتماعية»، لما يشي به من شمولية تجعله حاضنا لمختلف اللهجات والأصوات المتشابكة والمتصارعة في الواقع الاجتماعي.

الرموز معينا (نسقا من التصنيفات)، مما يستبعد الملاءمة والتصنيف اللذين كانت جماعة أخرى قد اعتمدتهما»[1].

والواقع أن تأكيد بيير زيما على تراكب هذه اللهجات الاجتماعية في النص الروائي، وتشفيرها لجملة من الدلالات والمرجعيات المتواشجة مع مصالح اجتماعية وطبقية معينة، لا يؤشر على ناجزية هذا اللهج الاجتماعي وانغلاقه، لكون الأنساق الإيديولوجية والفكرية التي يمثلها تظل في سيرورة دائبة، نظرا لقابليتها للتعالق مع مختلف التحولات المعرفية التي تعيد تشكيل تمفصلاتها، وتكسير منواليتها، هذا فضلا عن تلاقحها فيما بينها، وتبادلها التأثير يقول بيير زيما: «إن اللهج الاجتماعي الديني أو الإيديولوجي أو العلمي، لا يوجد على الإطلاق في حالته النقية بمقدار ما هو بنية مفتوحة تتواصل مع غيرها من اللهجات الأخرى من دون توقف، مستوعبة العناصر المتفاوتة بأهميتها: ولاسيما الوحدات المعجمية، والجمل أو المتواليات السردية»[2].

ولكون بيير زيما يرنو في اتجاهه النقدي السوسيونصي إلى تمكين سوسيولوجيا الأدب من امتلاك طابع إجرائي وعيني خلال التمرس بالأعمال الروائية، فإنه يحدد مستويات اشتغال اللغات الاجتماعية في ثلاثة مستويات نصية أساسية:

1. القائمة المعجمية (الخاصة بجماعة أو بجماعات عديدة).

2. النظام الرمزي باعتباره أساسا دلاليا للهج الاجتماعي (من حيث علم التصنيف).

3. البنى الخطابية (تهيئة الخطاب التي يحققها أفراد بعينهم أو جماعات في إطار من لهج اجتماعي معطى (يكون وجوده سابقا الأفراد المتكلمين)[3].

وتجدر الإشارة في هذا الاتجاه إلى التأثير الكبير لحوارية ميخائيل باختين في مختلف المفاهيم التي تبناها بيير زيما في تأويل الخطاب الروائي، لما قدمه من كشوفات نفاذة في تجاوز الأسلوبية التقليدية التي كانت حريصة في تحليلها للنصوص الروائية على إبراز مظاهر انسجامها، وكيفية تراسلها مع وحدة الذات المبدعة، مفترعا بذلك توجها جديدا في الممارسة النقدية يقارب الخطاب الروائي باعتباره مجموعة من الأساليب واللغات واللهجات المتصارعة في الواقع الخارجي، والمترعة بفيض من الإيديولوجيات المتنافرة، وهو ما يجعل الفن الروائي من منظور باختين فنّا هجينا غير منجز باستمرار، وفي انفتاح دائب على التفافات الواقع المتجددة.

وينضاف إلى المفاهيم النقدية السابقة التي تشكل في تضافرها دينامية الجهاز المفاهيمي عند بيير

1. بيير زيما، النص والمجتمع، ص89.
2. بيير زيما، النص والمجتمع، ص55.
3. نفسه، ص54.

زيما مفهوم آخر أكثر إنتاجية ونجاعة في تأويل الدلالات المتناسجة في النص الروائي، ويتعلق الأمر بمفهوم «التناص» الذي يعد من أخصب كشوفات النظرية النقدية الغربية خلال القرن العشرين لما قدمه من استبصارات عميقة بكنه التجربة الأدبية ومصادرها.

ونظرا للتشعب الكبير الذي عرفه استعمال مفهوم «التناص» عند المنظرين الغربيين نتيجة تباين المنطلقات الابستمولوجية التي احتضنت تفعيلهم لهذا المفهوم داخل الممارسة النقدية[1]، يحرص بيير زيما على مساءلة أهم التصورات النقدية التي ناقشت استراتيجية التناص، كاشفا عن طرائق تشغيلها وتمثلها في تأويل انبناء الدلالة في الأعمال الأدبية.

في هذا الاتجاه يقر بيير زيما بسبق باختين إلى اكتشاف مفهوم «التناص» رغم عدم استعماله للمصطلح من خلال استيعائه لخصوصية فن الرواية القائمة من منظوره على تشرب عدة خطابات ولغات وأصوات وصهرها داخل بنيته التعبيرية، كما يشير أيضا إلى الجهد الفني الخلاق الذي اضطلعت به جوليا كريستيفا في تطوير التناص في الممارسة النقدية انطلاقا من تأكيدها على أن النص الأدبي في نسيجه الداخلي هو امتصاص وتحويل لعدة نصوص غائبة تسهم في إغناء بعده التخييلي والتدليلي[2].

إلا أن هذه التنظيرات التي قدمت لمفهوم التناص مع ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا ظلت من منظور بيير زيما تدور في حدود «التقاطع الحواري» أو «تقاطع النصوص» (intertext) بمعنى أنها ركزت على كيفية تشكل النص وتكونه أكثر من احتفالها بالدلالة أو المقصدية الحاصلة من استثمار النص الجديد لنصوصه المسترفدة، وتسخيرها في إنتاج وتحيين مرجعيات متشابكة مع اشتراطاته التاريخية، يقول بيير زيما: «من الواضح أن الكتابة التخييلية، بعيدة عن أن تكون ذات صلة بلغة محايدة تستخدمها أثناء ابتكار تقنيات جديدة، فإنها عكس ذلك تتطور داخل وضعية سوسيولسانية متخذة موقفا مع أو ضد بعض السوسيولهجات...هكذا تكتسب كل فعالية تناصية كذلك خاصية تداوتية بمعنى أنها مرتبطة دوما بالفواعل الجماعية وإيديولوجياتها كما تظهر على المستوى النصي»[3].

وعلى هذا الأساس يكشف بيير زيما من خلال هذه الانتقادات التي يوجهها لكل من باختين، وجوليا كريستيفا عن تصوره الجديد لاستراتيجية التناص، والمحددات المنتجة لتمثله في تشريح النصوص الأدبية، فتساوقا مع خلفيته الفكرية المتجسمة في الفلسفة الماركسية الحريصة على

1. للوقوف عند أهم التشعبات التي عرفها مفهوم «التناص» وتنظيراته في النقد الغرب، يمكني الرجوع إلى كتاب جراهام آلان «نظرية التناص»، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط1/ 2011م.
2. بيير زيما، سوسيولوجيا النص بين الإنتاج والتلقي، ص48.
3. نفسه، ص49.

تاريخية التجربة الأدبية، وانغراسها في ما هو دنيوي ومجتمعي، لا يرى بيير زيما في التناص مجرد استراتيجية لتوصيف طرائق توالد النصوص، وما تكتنز به من إمكانات تدليلية وافرة، بل إن بيير زيما يشدد على أن التناص وإن كان يشي من جهة بالفاعلية التي يملكها النص في أسلبة مختلف الخطب واللهجات والتيارات الفكرية السائدة في عصره، وإعادة تنبيرها داخل بنائه الداخلي، فإنه لا يكتفي فقط بعكسها وتشخيصها بشكل تسجيلي وتوثيقي لأن في ذلك إفراغا للنص من رسالته المتجسدة في اتخاذ مواقف إزاء القضايا والأسئلة المعتملة في سياقه التاريخي، بل يكون مطالبا بالكشف عن منظوره الحاسم حيالها سواء بتأييده لمواقف سائدة ومهيمنة، أو سواء بدحضها معلنا عن آراء مخالفة، يقول بيير زيما: «والحال أن فاعل التلفظ لا يحدد نفسه، باعتباره فاعل الكتابة الأدبية، وباعتباره كائنا اجتماعيا في إطار المؤسسة الأدبية، إلا إذا اتخذ موقفا واضحا حيال الخطب الإيديولوجية والفلسفية، والدينية والأدبية على حد سواء»[1].

والواقع أن انتقاد بيير زيما لأهم الطروحات النقدية التي صاحبت تطور استراتيجية التناص في النظرية الأدبية الغربية المعاصرة لم يقف عند حدود تنظيرات باختين وجوليا كريستيفا، بل امتد أيضا لمنظرين أخرين من داخل سوسيولوجيا الأدب في مقدمتهم جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان اللذين رغم تنبههما إلى العلاقة الوشيجة بين الأدب ومعطيات واقعه الخارجي المادية والثقافية، إلا أن هذه العلاقة ظلت منخزلة داخل مقتربهما النقدي إما في دائرة مفهوم لوكاتش الشهير عن «الانعكاس»، أو في دائرة مفهوم غولدمان عن «التناظر بين البنية الدالة»، و»رؤية العالم» المنزرعة في السياق الاجتماعي والفكري للعصر، ولم تتخذ منحى إجرائيا، يبرز كيفية تمفصل هذه المعطيات على الصعيد اللغوي والخطابي، وما يترتب عنها من تصارع وتعدد دلالي، يقول بيير زيما: «وعلى الرغم من أن مفهومي الانعكاس أو التماثل يحتان على التفكير الجامح، فإن مفهوم التناص يحمل معنى تجريبيا: إذ يتيح التثبت من وجود بعض اللهجات الاجتماعية والخطب داخل النص المتخيل»[2].

وينضاف إلى هذه الطروحات النقدية السوسيولوجية السابقة التي انتقد بيير زيما منزعها في توظيف استراتيجية التناص خلال تحليل الأعمال الروائية، الطرح الذي قدمه الناقد الفرنسي بيير ماشيري حيث اكتفى من منظور بيير زيما بتوصيف كيفية تسرب الإيديولوجيا إلى النص الأدبي، وما تتركه عملية الإنتاج التي تخضع لها بواسطة الشكل الأدبي من انحرافات وثغرات وفجوات ينفذ من خلالها القارئ المؤول إلى الإيديولوجيا الصامتة أو المغيبة في الواقع الخارجي، والتي تشي بها مسارب النص الخفية والمضمرة، دون أن يتخذ التناص عند بيير ماشيري بعدا إجرائيا يفسر كيفية تمفصل هذه الأنساق الإيديولوجية الوافدة إلى النص والتي هي بمثابة مادة خام لتشكله على

1. بيير زيما، النص والمجتمع، ص33.
2. بيير زيما، النص والمجتمع، ص95.

الصعيد السردي والتركيبي والتخييلي، وبذلك تكون أطروحة بيير ماشيري -حسب زيما- أقرب للتفكير النظري منه إلى التوجه الإجرائي والتجريبي، يقول بيير زيما: «غير أن خطاب ماشيري الاستعاري، المركز على مفهوم «الانعكاس» لم يتح، للأسف، أن يبين العلاقات الدقيقة ما بين النص والإيديولوجيا. ولكن كيف عساها تبرز الإيديولوجيات في النص؟ وأي تأثير لها على بنية الرواية الدلالية والسردية؟ والواقع أن ماركسية ماشيري بدت أعجز من الإجابة عن هذه الأسئلة، مادامت لم تسمح بالنظر إلى الإيديولوجيا والنص الأدبي على أنهما بنيتان خطابيتان»[1].

تأسيسا على هذه المعطيات فإنه لا يمكن فهم خصوصية الطرح الذي قدمه بيير زيما حول استراتيجية التناص، إلا إذا توقفنا عند موقفه من ثلاث قضايا أساسية تتشابك مع مفهوم التناص، وتنير الأهداف العلمية المنشودة التي كان بيير زيما يستشرفها من خلال أجرأته لهذا المفهوم في الممارسة النقدية الروائية.

في مقدمة هذه القضايا، قضية الذات التي هي محور العملية الإبداعية، حيث يدحض بيير زيما كل التصورات التي نَظّرت إليها باعتبارها حرة تماما ومجردة من كل الحمولات والأنساق التاريخية والوجودية المسبقة، كما يدحض أيضا التعريفات التي قاربتها باعتبارها حاملة للهج اجتماعي ناجز، وإيديولوجي مغلق، مفرغة بذلك كينونتها من التطور والانفتاح على ما هو متحول ومتجدد، يقول بيير زيما: «وفي هذا السياق، يغدو كل تعريف للذات (باعتباره مكونا من لهج إيديولوجي أو غيره) خاطئا بمقدار الخطأ في أي مفهوم مثالي أو إرادوي يُمثل الذات باعتبارها حرة تماما. وبالأحرى، فلنقل إن الذات الفردية تتكون في وضعية اجتماعية - لسانية من خلال عدد من اللهجات الدينية والإيديولوجية والأدبية»[2].

من هذا المنطلق يميل بيير زيما إلى تعريف الذات باعتبارها في تشكل مستمر وفقا لما تتشربه من قناعات فكرية وإيديولوجية، واستنادا إلى تماسها واحتكاكها الدائب مع ما تعتمل به السيرورة التاريخية والاجتماعية من تغيرات مادية وثقافية، يقول بيير زيما: «فعندما يكون المرء شابا يميل إلى أن يتماهى مع لهج إيديولوجي أو فلسفي أو علمي، أو ماركسي أو لهج بيئي أو نسوي أو وجودي... وحين يتقدم به العمر، يتخذ موقفا نقديا، فيشرع في رسم مواقف متباعدة عما كان عليه، ويقارن، ويخلط اللغات الجماعية»[3].

أما ثاني هذه القضايا التي تتناسج مع استراتيجية التناص فتتجلى في الموقف الذي يقدمه بيير زيما لمفهوم الأدب؛ حيث يطاله نفس التصور الذي طال مفهوم الذات؛ إذ يشدد بيير زيما على

1. نفسه، ص94.
2. نفسه، ص57.
3. نفسه، ص57-58.

أن الأدب ليس مجرد تشخيص لتلك الإيديولوجيات والثقافات ورؤى العالم المتشابكة في الواقع الخارجي، بل هو نشاط تخييلي حامل لوجهة نظر الذات المبدعة اتجاه قضايا المجتمع والوجود الإنساني، ومنحاز لمنظور تاريخي معين يكون متجانسا مع اللحظة الحضارية للعصر، يقول بيير زيما: «ولئن بدا عسيرا أن نقرأ كل النصوص الأدبية باعتبارها «تطبيقات أو تحقيقات لكل الإمكانيات اللسانية»، فإنه لمن اليسير أن تُقرأ باعتبارها ردود أفعال على الخطب واللهجات الاجتماعية النامية إلى عصرها والعصور السالفة»[1].

ما يميز إذن طرح بيير زيما عن الذات والأدب هو إلحاحه على البعد الحواري الذي يكتنف وجودهما، ويجعلهما في تطور دائب على ما تلتحف به السيرورة الإنسانية من متغيرات مادية، وثقافية وصراعات إيديولوجية، هذا فضلا عن تميزهما بطابع صدامي هو المُفرد لكينونتهما، فالذات لا تكتسب هويتها وتماسكها الأنطولوجي إلا بتفردها بقناعات معينة وسط مجموع الخطب الفكرية والسياسية والأدبية المنغرزة في سياقها التاريخي، وكذلك الشأن بالنسبة للأدب فبالرغم من كونه يستمد نسغه التخييلي من استرفاده لعدة خطابات فكرية وإبداعية جياشة في سيرورته التاريخية، إلا أن فاعليته تتمظهر في نهاية المطاف من خلال إجاباته الحاسمة عن تلك الأسئلة التي يلوكها الجدل بين مجموعة من المنظورات والرؤى المتصادمة في السياق التاريخي للعصر.

أما ثالث هذه القضايا التي تعكس رؤية بيير زيما لدينامية التناص في النصوص الأدبية فتتجسم في تصوره عن الإيديولوجيا التي يعتبرها بنية خطابية تتفرد بنظام لغوي وإشاري حامل لمصالح طبقية واجتماعية معينة يقول بييرزيما: «يسعنا أن نعرف الإيديولوجيا باعتبارها بنية خطابية، ولدت من لهج اجتماعي ومنطلقة من نظام رموز ومن جدول معجمي خاصين. ولما كانت كل الخطب القانونية والتاريخية، والاقتصادية، على غرار الخطب في العلوم الاجتماعية، تعبر عن مصالح جماعية، وتولد من اللهجات الاجتماعية الخاصة، فقد جاز أن نطلق عليها صفة الإيديولوجية»[2].

من هذا المنطلق فإيمان بيير زيما بتشابك كل المعارف والحقول الأدبية والعلمية مع مصالح جماعات معينة، دفعه لانتقاد الفصل الذي أقامه كارل بوبر بين المعرفة الإيديولوجية والمعرفة العلمية باعتبار هذه الأخيرة مجردة من الوعي الزائف الذي يدمغ المعرفة الإيديولوجية التي تشمل الأدب، ومتوشحة بطابع الموضوعية؛ لأن مسلمة الموضوعية حسب زيما هي: «محض خرافة في مجال العلوم الاجتماعية»([3])، نظرا لكون كل الخطابات بمختلف صنوفها علمية أو أدبية أو اجتماعية تنتج من: «بعض المصالح الخاصة التي لا يتوقع أن تتماهى بمصالح المجتمع العالمي»[4].

1. نفسه، ص59.
2. نفسه، ص91.
3. نفسه، ص92.
4. نفسه، ص92.

ولكون بيير زيما ينشد في جهازه المفاهيمي الفارق داخل سوسيولوجيا الأدب توصيف كيفية اشتغال الإيديولوجيا داخل البنية النصية الأدبية، وأجرأة طرائق تمفصلها على الصعيد اللغوي والتركيبي والخطابي، فإنه يميز داخل الإيديولوجيا بين نوعين من الخطاب:

- الخطاب الإيديولوجي ومن سماته الأساسية أحادية الحوار، وانحيازه لوجهة نظر معينة متصلبة، وملغية لوجهات النظر الأخرى المتجاورة معها في سياق المرحلة التاريخية وبذلك يكون الخطاب الإيديولوجي ممهورا بالانغلاق والناجزية[1].
- الخطاب النظري والنقدي ومن صفاته النوعية قبوله الثنائية لأنه في دفاعه عن طرح معين يستحضر باقي الطروحات الأخرى المنسربة في الواقع الاجتماعي، وهو ما يجعل بناءه للحقائق موسوما بروح التعدد والاختلاف والانفتاح[2].

وتجدر الإشارة في هذا الاتجاه إلى الحضور القوي لشعرية باختين عبر هذا التقسيم الذي افترعه بيير زيما للإيديولوجيا، حيث كان الناقد الروسي سباقا إلى التمييز داخل الخطاب الأدبي الروائي بين خطاب مونولوجي يكون صوت الكاتب هو المهيمن داخله، ولا يعدو حضور شخصياته الروائية أن يكون مجرد قناة لتمرير إيديولوجيته المسبقة وترسيخها، وخطاب حواري يتميز بتعدديته الصوتية واللغوية، وتنماز شخصياته الروائية بالتحرر من الناجزية والخضوع لسلطة المؤلف، مستقلة بأوعائها ومنظوراتها للعالم.

ولكن السؤال الجوهري الذي يستوقفنا في هذا النطاق: إلى أي حد يظل الخطاب النظري والنقدي من منظور بيير زيما متوشحا بهذه الروح التشكيكية والتنسيبية التي تجعله ينفلت من الحدية في الرأي، ويتعالى على الجمود العقائدي دون أن تأسره بدوره فتنة السيطرة، وإغواءات الهيمنة الفكرية والمادية؟.

وجوابا عن هذا الإشكال يقر بيير زيما أنه رغم جذوة الروح الحوارية المتقدة في نسغ الخطاب النظري والنقدي إلا أن أفولها يظل معطى قابلا للتحقق طالما أن الخطاب النظري في نزوعه نحو الدفاع عن مصالح طبقية واجتماعية معينة، وترجيحها يجد نفسه مطالبا باستبعاد رؤى ومواقف أخرى سائدة، وهو ما يجعل الخطاب النظري والنقدي بدوره مهددا بالوقوع في قبضة المطلقية في الرأي، وأحادية الحقيقة يقول بيير زيما: «وإنه لمن الواضح أن الخطاب «المفتوح» التأملي الحواري لن يقوى أبدا على التنصل من قبضة الإيديولوجيا الكاملة ولا من وعيها المزيف: وهو إذ يدافع عن

1. نفسه، ص93.
2. نفسه، ص93.

ملاءمة وتصنيف معينين، ضد ملاءمة وتصنيف آخرين، يبدي ميله الدائم إلى السيطرة واليقينية الجامدة، والانحباس في الرأي»[1].

ولحل هذه المعضلة المنهجية التي تعتور إشكالية التمييز بين الخطاب الإيديولوجي النزاع إلى الإطلاقية في المعتقد، والخطاب النظري والنقدي التواق إلى روح الاختلاف والتنوع وعدم الناجزية، يرى بيير زيما أن كيفية تموقع الذات المبدعة داخل نصها الأدبي يظل هو المحدد الحاسم للتفريق بين الخطاب الإيديولوجي، والخطاب النظري والنقدي؛ يقول بيير زيما: «الاختلاف ما بين نمطي الخطاب جوهري، فهو يكمن في الموقف الذي تعتمده الذات حيال عملها الدلالي والتركيبي والسردي»[2].

ومفاد هذا الطرح عند بيير زيما أنه حين يظل حضور الذات الإيديولوجية في النص الأدبي مجللا بالانكفاء على وجهة نظر معينة تعكسها شبكة من المفردات والكلمات التي هي بمثابة لغات اجتماعية ناقلة لمنظورها للعالم، فإن تموقع الذات النقدية النظرية يظل منطبعا بالحرص على تحبيك وتخطيب مختلف اللهجات واللغات الاجتماعية المصطرعة في الواقع الخارجي، قبل الانحياز لمصالح اجتماعية وطبقية معينة.

وفي ضوء هذه التصورات التي ميزت رؤية بيير زيما لكل من الذات والأدب والإيديولوجيا، يتضح موقفه من استراتيجية التناص، حيث يشدد على أن النص الأدبي وبالرغم من كونه حصيلة في بنائه الداخلي لمجموعة من النصوص الغائبة والمنصهرة داخل بنيته الفنية، إلا أن وظيفة التناص لا تنحصر داخل النص الأدبي عند حدود أسلبة وتشخيص مختلف اللغات والأساليب والإيديولوجيات المتصارعة في الواقع الاجتماعي، بل تتجاوز ذلك إلى تمكين النص الأدبي من بلورة مرجعيات حاسمة يضيء من خلالها أسئلة وقضايا اشتراطاته الخارجية؛ يقول بيير زيما: «لعل مفهوم التناصية يحث الباحث على التساؤل عن الأثر الذي تتركه الخطب الإيديولوجية المستوعبة، والمعارضة، والمُتَهكم بها، والمنتقَدة في البنى الدلالية والسردية للنص الأدبي، بدلا من أن يدفع إلى التفكر في التشابهات، أو «التماثلات» ما بين الأدبي والاجتماعي»[3].

ولعله من الواضح تجانس هذا الطرح الذي يقدمه بيير زيما عن التناص باعتباره إنتاجية لدلالات منزرعة في صميم لحظتها التاريخية مع خلفيته الابستمولوجية المتجسمة في الفلسفة الماركسية المحددة لنجاعة كل التجارب الثقافية بما فيها الأدبية بالالتزام بقضايا المجتمع والانغراس في عمق صراعاته المادية والسياسية والدنيوية.

1. نفسه، ص93-94.
2. نفسه، ص 94.
3. بيير زيما، النص والمجتمع، ص95-96.

ما يمكن استخلاصه إذن من خلال مساءلتنا لأهم المفاهيم النظرية والإجرائية التي تشكل مغايرات الجهاز المفاهيمي لسوسيولوجيا النص الروائي عند بيير زيما هو غنى هذا الجهاز، وتشربه لمجموعة من الخلفيات الفكرية والنقدية التي تتراوح بين الجمالية المثالية الهيجلية عند لوكاتش، وبنيوية غولدمان التكوينية فضلا عن الإرث الشكلاني الروسي والحوارية الباختينية، والسيميائيات السردية، والنظرية النقدية لجماعة فرانكفورت وهي الخلفيات التي مكنته في تضافرها من تقديم ممارسة نقدية للنصوص الروائية ترنو من جهة إلى استكشاف مظاهر تعددها الدلالي والمرجعي، وتوصيف من جهة ثانية كيفية تمفصل وتبنين حمولات النص الاجتماعية عبر ما هو لغوي وسردي وخطابي.

ومن هذا المنطلق يمكننا التأكيد إجابة عن السؤال الذي طرحناه في مقدمة هذا التحليل النقدي لمنهج سوسيولوجيا النص الروائي عند بيير زيما، والخاص بمدى تحقق التجانس الابستمولوجي لإوالياته التصورية والإنجازية بالرغم من امتياحها من محاضن فلسفية ونقدية متنابذة معرفيا ومنهجيا، أن بيير زيما ظل حريصا في محاورته لروافده الفكرية والنقدية على أن يكون الإطار الموجه لهذه المحاورة النقدية هو تخليق جملة من المفاهيم القابلة للارتهان على صعيد الممارسة النقدية باتخاذ طابعا إجرائيا يبرز كيفية إعادة إنتاج النص الروائي لمحمولاته الخارجية على صعيد مستوياته النصية الداخلية، وتشريح مظاهر ازدواجها الدلالي، وتفاعل لغاتها الاجتماعية المشبعة برؤى العالم المتصارعة، هذا فضلا عن تناغمها ابستمولوجيا مع الفلسفة الماركسية الحاضنة والمُرشدة للجهاز المفاهيمي لسوسيولوجيا النص عند بيير زيما، وهي الفلسفة المستميتة في ضرورة إبداء الأدب مواقف حاسمة إزاء القضايا والأسئلة والصراعات المادية والإيديولوجية الجياشة في سياقاته التاريخية، وقد استوقفت هذه الخاصية الابستمولوجية المنتجة التي تدمغ خصوصية منهج سوسيولوجيا النص الروائي عند بيير زيما داخل النظرية النقدية الغربية المعاصرة عامة، وسوسيولوجيا الأدب تحديدا الناقد المغربي عبد الرحيم جيران في كتابه اللماح «سراب النظرية»؛ حيث يقول: «سيحدث بيير زيما انقلابا في التوجه السوسيولوجي، بانقاذه من تاريخه المتعثر، عبر إعطاء الشكل الأدبي تضمناته النوعية التي تميزه عن غيره. وهي تضمنات نصية مستوحاة من مدخرات المناهج البويطيقية، والسيميائية، لكنه لا يقف، بالمقابل، عند استعارة هذه التضمنات من مصادرها غير السوسيولوجية، بل يعمل على إكسابها محتوى اجتماعيا، وذلك بالبحث عما يخصصها في عملية الإنتاج، حيث لا يتحول المنجز النصي إلى مجرد هاجس لذات مُفردة، بل يصير تعبيرا عن صدى لجماعة معينة تؤثر –على نحو أو آخر– في بلورة السمات الرئيسة للتجربة النصية»[1].

1. عبد الرحيم جيران، سراب النظرية، ص170.

المصادر والمراجع

- بيير زيما:

• سوسيولوجيا النص بين الإنتاج والتلقي، ترجمة: عبد الحق بيتكمنتي، مراجعة: أحمد الدويري، مطبعة إنفوبرانت، فاس، دون ط.ت.

• النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1/ 1991م.

- بول ب. آرمسترونغ، القراءات المتصارعة التنوع والمصداقية في التأويل، ترجمة وتقديم: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1/ 2009م.

- جراهام آلان، نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط1/ 2011م.

- عبد الرحيم جيران، سراب النظرية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، طبعة1/ 2013م.


د.علي صديقي
إشكالية التحيز
في النقد العربي المعاصر
دراسة تحليلية نقدية

السوسيولوجيا والأدب:
أسس لنظرية في الإبداع الأدبي

إدريس الخضراوي(*)

تمهيد: قضايا نظرية ومنهجية جديدة

منذ العقدين الأخيرين من القرن الماضي بدأ الاهتمام بين الباحثين في العلوم الإنسانية والاجتماعية يتزايد بشكل مثير ولافت للانتباه، بضرورة انفتاح التخصصات على بعضها البعض، والاستفادة مما هو مشترك بينها، سواء على مستوى الموضوعات الإنسانية والفكرية والفنية أو على مستوى الأدوات والمفاهيم والتصورات النظرية. وربّما تكمن بعض الجوانب المفيدة في تفسير التوجه نحو هذا الأفق المختلف الذي يعوض الانغلاق المنهجي بالتحاور بين العلوم والتيارات الفكرية المختلفة، في المكتسبات والنتائج المتجددة التي راكمتها حقول متعددة في الاشتغال على موضوعاتها انطلاقا من رؤية منهجية محددة وصارمة، تنهض بالأساس على وصف ما يميز تلك الموضوعات، وتستبعد كل عنصر خارجي يمكن أن يشوش على الفهم والتفسير. إن هذه النزعة الأكاديمية المميزة بطريقتها الخاصة في الاشتغال على الظواهر لطالما نظر إليها باعتبارها مظهرا من مظاهر العلمية التي يزهو بها المختصون والباحثون. غير أن اتساع آفاق الحوار والتبادل والبحث العلمي من جهة، وطرق تشييد الموضوعات من جهة ثانية، جعلت افتراضات هذه النزعة الصارمة والمتصلبة، تتعرّض منذ العقدين الأخيرين لضروب مختلفة من النقد والمساءلة، بسبب المساحات التي صار الباحثون يستكشفونها، والفضاءات الجديدة التي يجترحونها لدراسة ظواهر وموضوعات من خارج تخصصاتهم، مستفيدين من المقترحات النظرية والمنهجية التي توفرها لهم تخصصات وعلوم أخرى. وهذا ما أسّس لظهور طروحات نظرية جديدة دشنت بداية مرحلة الانتقال من التخصصات الضيقة إلى العلوم المتداخلة.

في هذا السياق، يعتبر حقل الأدب من أهم الحقول التي صارت تستفيد من هذه البينية منذ سبعينيات القرن الماضي. فقد ظهرت إبدالات مغايرة تتميز على مستوى العدة النقدية باعتماد مفاهيم ومصطلحات مستمدة من علوم أخرى كالتاريخ والجغرافيا والسوسيولوجيا والإثنوغرافيا

*. الكلية المتعددة التخصصات، آسفي.

والأنثربولوجيا والتحليل النفسي... ولعلّ أهم النتائج التي تحصّلت من مجموعة الأبحاث والدراسات التي تنحو هذا المنحى، وذات علاقة بالحقل الأدبي، تتمثل أولا في توسيع مفهوم الأدب، حيث أضحى يحيلُ على مكونات وأنساق تتعدى مفهوم ا لأدب المعتمد، كما أنها متجذرة في الثقافة ومرتبطة أشد الارتباط بما يسميه رايموند ويليامز بـ «بنية المشاعر المضمرة»، وبالثقافة والمتخيل في بعديها الاجتماعي والتاريخي، مما أوجد مساحة للالتقاء بين الأدب وممارسات معرفية لها خصوصيتها، وثانيا في العودة القوية لمفاهيم «النسبية» و«التاريخانية» و«الصيرورة»، وهذا ما يمثل ردّا قويا على المنظورات اليقينية والمغلقة التي ترى إلى الأشكال على أنها العنصر الوحيد الذي يتيح للدارس التمييز بين الخطابات التي تنتمي إلى الأدب، وما ليست كذلك. فمن وجهة نظر هذه التيارات التي هي تركيب لمجموعة من المرجعيات والأعمال، لم يعد الأدب حقلا ثابتا يمكن وصفه اعتمادا على مكونات وأنساق داخلية، وبمعزل عن السياقات التاريخية والاجتماعية التي تحيط به، خاصة بعدما أظهر الأدب، مع الرواية تحديدا، قدرة كبيرة على تملك الخطابات والنصوص والسجلات المختلفة لخدمة أهدافه الخاصة[1]. ومن اللافت للنظر أن هذا التحديد التاريخي لمفهوم الأدب والكاتب والقارئ، والذي يستحضر العلاقة التي تشدّ مختلف الخطابات إلى الواقع، بالإضافة إلى العناصر الضمنية التي تتدخل في عمليات التلقي، أي في الطريقة التي يتعيّن أن يقرأ بها النص، قد فتح الفكر الأدبي على آفاق جديدة وسّعت مجالات القراءة والتأويل.

في هذا السياق يمكن الحديث عن المقاربات المتجددة للعلاقة بين الأدب والسوسيولوجيا بوصفها من أكثر المقاربات دلالة على التقارب بين ممارستين معرفيتين مختلفتين. ويمكن التمثيل لخصوبة هذه المقاربات بأعمال تستفيد من مرجعيات نظرية وفكرية شديدة التنوع والاختلاف، مما يبرز الإضافة التي يقدمها الأدب لعالم الاجتماع في بناء موضوعه وفي إخصاب خياله الاجتماعي. وثمة دراستان هامتان صدرتا في فرنسا في السنين الأخيرة، تبرزان أهمية هذه الحوارية بين الأدب والسوسيولوجيا. الأولى بعنوان: الرواية بوصفها مختبرا: من المعرفة الأدبية إلى الخيال السوسيولوجي 2009 للباحثين آن بارير ومارتيكيلي دانيلو. وهذا العمل يفصح عن مراميه وأهدافه من خلال عنوانه، حيث الرواية تتعين بوصفها مختبرا ينطوي على متن يستحق الدراسة، ذلك أن مكوناتها السردية والخطابية ينظر إليها باعتبارها ذات قيمة كبيرة بالنسبة للباحث الاجتماعي، بحكم دورها في تعميق وحفز الخيال السوسيولوجي. ففي هذه الدراسة، إذن، تشكل الروايات المدروسة مادة خصبة من شأنها مد عالم الاجتماع بأدوات وعناصر جديدة لتوظيفها في التحليل الاجتماعي[2]. هذا المنظور يشكل خلخلة للتصورات التي تستبعد الأدب من حقل الممارسات المنتجة للمعرفة،

1. Bernard Lahire, Franz Kafka, Eléments d’une théorie de la création littéraire, p577.
2. Barrère Anne, Martuccelli Danilo, Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l’imagination sociologique, Lille, Presses universitaires du septentrion, 2009.

وتجرده من أي وظيفة في المجال الاجتماعي سوى كونه لغة ذاتية المرجعية، وعملا تخييليا ينتج بغاية تحقيق المتعة. أما الدراسة الثانية فتحمل عنوان: فرانز كافكا: أسس نظرية في الإبداع الأدبي[1] لعالم الاجتماع المعروف بيرنار لاهير، وصدرت سنة2011. وهي الأخرى يشغلها هاجس تطويع السوسيولوجيا كي تنتج فهما متجددا بالأدب،يتأسس على منظور مختلف للأعمال المدروسة، بحيث لا يكون مجرد استعمال لها، أي البحث في النصوص عمّا يكون القارئ مدفوعا إلى تلمّسه دون مراعاة كون النص يمثل كلية وله تماسك داخلي، وإنما يكون تأويلا بالمعنى الذي يحدده أمبرطو إيكو[2] للتأويل، أي القراءة التي يشغلها هاجس مراعاة التماسك الداخلي الخاص بالعمل المدروس. وبما أن مجال هذه القراءة لا يتسع لتقديم ومناقشة الدراستين معا، فإننا سنقتصر على قراءة كتاب بيرنار لاهير بالتركيز على إبراز خصوصية موضوعه وصرامة منهجيته وقدرته التأويلية، مما سيتيح لنا التعرّف على الخصوبة والحيوية التي تتمتع بها بعض الأعمال والدراسات وهي تتقصّى الأدب بعدّة نظرية مستقاة من تخصصات مغايرة.

1. أهداف الكتاب ومظاهر أصالته

يمهد عالم الاجتماع الفرنسي برنار لاهير Bernard Lahire لدراسته الجادة والمعمقة في أعمال الرّوائي العالمي فرانز كافكا بالأسئلة التالية: هل بالإمكان اختراق مجهولات الإبداع الأدبي؟ والسوسيولوجيا أهي في مستوى الخوض في مغامرة كهذه، خاصة عندما يتعلق الأمر بإبداع فردي كالإبداع الأدبي؟ هل تستطيع الولوج إلى صميم العمل الأدبي بدل أن تظل على هوامشه؟ هل هي في مستوى مواجهة أعمال تتميز بالصعوبة والغرابة، وتتحدى أكثر من قارئ يريد فك مغالقها؟

تلخص هذه الأسئلة الطموح الذي يسكن الباحث ويحفزه على بلورة الأسس التي يقوم عليها تصور سوسيولوجي متماسك لدراسة أعمال الروائي فرانز كافكا في ضوء الشروط التي أنتجت في إطارها. ومن اللافت للنظر أن هذا التصور يستند إلى مفهوم محدد للأدب يسعى من خلاله المؤلف إلى تبيان كيف أن شروط الوجود التي واجهها هذا الروائي العالمي خلال فترة حياته، قادته ليس فقط إلى الانجذاب للأدب، مثلما انجذب آخرون للتصوير والموسيقى، وإنما ساهمت كذلك في ظهور بعض الأسئلة والقضايا التي سيتم التعبير عنها بطريقة معقدة في الشكل الأدبي. ومن هنا يرى بيرنار لاهير أن الكتّاب يشكلون جزءا لا يتجزّأ من جماعة منتجي الخطابات الذين يتميزون بوعي حاد بكون ما يريدون إنجازه من قول أو فعل، يرتهن للطريقة والشكل اللذين يتمّ بهما القول. وبما أن كافكا كان لديه الكثير مما يتوق إلى قوله وتقاسمه مع قرائه، فقد بلور مفهومه الخاص للأدب بالشكل الذي يتيح له إمكانيات أوفر للتعبير والقول، وإحداث التأثير المطلوب في قرّائه المحتملين.

1. Bernard Lahire, Franz Kafka, Éléments d’une théorie de la création littéraire, Paris 2010.
2. Umberto Ecco, les limites de l’interprétation, 1992.

إذن، ليس الهدف بالنسبة للباحث من هذه الدراسة هو «التأكيد على أهمية الاختيارات الجمالية في دراسة الأعمال الأدبية بشكل عام وأعمال كافكا على وجه خاص. وإنما إبراز أن هذه الاختيارات الجمالية التي لا تفهم بشكل أعمق إلا بربطها بالشروط الاجتماعية المشكلة، وإرغامات السياق المتعددة، لأنها هي غير مفصولة عمّا يحرص كافكا على التعبير عنه من خلال حبكاته العديدة»[1]. هذا يعني أن أنماط الإدراك والسلوك التي تميز بها كافكا ذات تأثير عميق في إبداعاته. ومن ثم فالدراسة الاجتماعية لسيرة الفرد تعدّ أساسية ومحورية لفهم ممارسته الإبداعية.

في هذا السياق يعرّف بيرنار لاهير السوسيولوجيا التي يتقصّد إلى وضع أسسها، بأنها ليست تلك التي تطبّق شبكة قراءة على العمل الأدبي أو على حياة الكاتب للكشف عن البعد الاجتماعي، كما أنها ليست تلك القراءة الشاملة لعمل ما أو للأدب ككل، وإنما هي سوسيولوجيا تنشغل أساسا بإبداع وبلورة أدوات ومفاهيم تسمح بفهم سيرورة إبداع العمل الأدبي من وجهة نظر الأفق والظروف الداخلية والخارجية التي عاشها الكاتب. ومن وجهة نظره فالسوسيلوجيا لم تظهر لأجل تلبية حاجات عشاق ممارسة التأويل أو الإنجاز الهيرمينوطيقي، وإنما ظهرت لكي تسهم في إنتاج بعض الحقائق حول العالم. إن فهم كاتب وعمله الفني، أي المنطق المنظم لحياته ولأفعاله الكتابية، انطلاقا من هذه القراءة السوسيولوجية، لا يعني استعادة ما كتبه أو التعليق عليه بطريقة يبدو فيها القارئ كما لو أن همه الوحيد هو التطابق مع ما فكر فيه الكاتب. فهم الكاتب إذا، يفترض، بخلاف ذلك، إعادة بناء السياقات الاجتماعية التي تحيط بإبداعه، خاصة الأطر الناظمة لتجربته الذهنية والاجتماعية[2].

يمكن القول إن هذه المقاربة المعتمدة من قبل الباحث تتجاوز إشكالية الفصل بين الشكل والمضمون، العبارة والمحتوى، وذلك بالتركيز على الأدوار والوظائف التي ينهضُ بها الشكل الأدبي في إبراز التجربة التي عاشها الكاتب. فالقول والفعل والشكل بالنسبة للباحث، هي وحدات مترابطة ومتداخلة فيما بينها، وهي مظهر لحقيقة واحدة، بحيث لا يمكن البحث عن مضمون عمل أدبي ما بمعزل عن التفكير في الشكل الذي من خلاله يمرّر النص خطابه إلى القارئ. ويرى لاهير أن الفصل بين الشكل والمضمون قد صاحب القطيعة المؤسسية بين السوسيولوجيا، وبشكل أعم العلوم الاجتماعية، من جهة، واللسانيات، وبشكل أوسع علوم الإنتاجات الرمزية، من جهة ثانية. فالواقع الذي تعنى بدراسته هذه العلوم واحد، بينما العلاقات بينها مقطوعة ومفصولة بسبب سيادة نمط معين في تنظيم الدراسات حول الواقع الذي نعيش فيه[3].

---

1. Bernard Lahire, Op, Cit, p578.

2. راجع خاتمة الكتاب، بعنوان: أشكال، اقتراحات، تأويلات، من ص577 إلى ص599.

3. Bernard Lahire, Op, Cit, p579.

إن هذا المنظور الاجتماعي للشكل الأدبي يجد سنده في كون الأدب الطليعي الذي يتعينُ كافكا من أبرز ممثليه، من سماته الربط بين التجديد على مستوى الشكل والسعي للتعبير عن أسئلة جديدة. ومن هذه الزاوية يرى الباحث أن النص القصير الذي أبدعه كافكا لا يمكن أن يفهم على نحو جيد إلا من خلال ربطه بسلسلة من المحدّدات. بعضها متصل بالوقت الضيق المتاح للكاتب من أجل ممارسة الكتابة وهي بالنسبة له «حرفة ثانوية». هذا الشرط سيفرضُ على كافكا اللجوء إلى نوعية من النصوص يمكن أن يكتبها في وقت ضيق ومحدود. وكذلك اعتماد طريقة خاصة لإبداع أعماله تقوم على الانصراف كليا، في لحظة مكثفة من الزمن، إلى النص الذي يبدعه. وعلى هذا الأساس، فالطريقة الملائمة لكاتب مثل كافكا، والتي يشعر من خلالها أنه مرتاح وقادر على العطاء، هي نموذج الكتابة التي يبدأها ثم ينتهي منها كليا خلال ساعات. لا يعني هذا أن كافكا لم يجرب كتابة نصوص طويلة، فلا شك أن رواياته تعدّ خير دليل على هذا التوجه، وهي روايات ظلت غير مكتملة ولم تنشر إلا بعد وفاته. لكن السؤال الذي يمكن طرحه هو: لماذا هذا الرّهان على كتابة الرواية، خاصة عندما نعرف أن الأمر الأنسب بالنسبة لكافكا هو النص القصير؟

تظهر هذه الدراسة الجادة أن هذا التوجه من قبل كافكا نحو كتابة الرواية لم يكن مفصولا عن الصورة الراسخة عنها كجنس أدبي في المجتمع الأدبي خلال الفترة التي عاش فيها هذا الكاتب. لقد كانت الرواية، بخلاف القصص القصيرة، تتعينُ من بين أكثر الممارسات الإبداعية تحقيقا للاعتراف الأدبي، كما أنها كانت تحظى برواج، وتداول أوسع بين القراء. وهذا ما كان كافكا في حاجة ماسة إلى تحقيقه في هذه المرحلة من حياته.

إذن بما أنّ النصوص دائما تتحدثُ عن العالم، أو عن التجارب التي يكونها البشر عن العوالم التي يعيشون فيها، سواء أكانت هذه العوالم ذهنية وذاتية أم خارجية، فإن التحولات والتغيرات التي تحدث على مستوى الشكل الفني والأسلوب تمثل محصلة ذلك البحث من أجل التعبير عن شيء جديد خاص ومختلف عما تم التعبير عنه في التجارب السابقة. هذا التصور الذي يشدد على خصوصية الموضوع الجمالي وطابعه التاريخي بقدر ما يستفيد من القصورات التي اعترت الدراسات الاجتماعية السابقة التي وقعت تحت تأثير الرؤية الانعكاسية، مما فوت عليها إمكانية مراعاة خصوصية النص الأدبي باعتباره عملا فنيا مستقلا، وكذلك الدراسات التي تأثرت باللسانيات البنيوية والتي استحكم بها هاجس التمييز بين النصوص من حيث النوع والجنس فقط بالاقتصار على التحليل الداخلي الذي يتقصّى مظاهر الأدبية. فهو يستثمر كذلك المكاسب التي حققتها بعض الأبحاث المعاصرة في حقل الأدب ومؤسساته وتاريخ الفن مثل أبحاث بيير بورديو حول هيدجر، رغم أن لاهير ينتقد تصور بورديو ويرى إليه بوصفه تصورا اختزاليا يرتهن لمفهوم الحقل(champ)، وبالتالي يهتم بالمنتجين أكثر مما يهتم بالنصوص والأعمال. كما يستفيد من أبحاث إرفين بانوفسكي وميخائيل باكساندال، بالإضافة إلى أعمال كارل شورسك خاصة كتابه: «فيينا في نهاية القرن». لنقل

إن النص الأدبي بالنسبة لـ برنار لاهير هو من الغنى والاتساع والعمق بحيث يتعذر على الدارس أن يختزله في أبعاده الواقعية أو في مظاهره الشكلية. فالاقتراب من النص يتطلب دراسة مختلفة تقوم على بناء شبكة من العلاقات المكثفة بين النصوص والتجارب الاجتماعية التي عاشها الكاتب. وعلى هذا الأساس يرى الباحث أن تشييد مقاربة تستفيد من السوسيولوجيا ومن علوم أخرى مجاورة هو أمر ممكن شريطة بناء منظور ملائم يأخذ بعين الاعتبار طبيعة الموضوع الذي يدرسه ومستويات تعقيده. ولتوضيح هذا المنظور يرى لاهير أن الباحثين الذين يتخذون النصوص الأدبية موضوعات للدراسة والتحليل بهدف استخلاص دلالاتها، والذين يقتطعون، لهذه الغاية، بعض الأجزاء من النص الدالة على ما يتقصّدون إلى كشفه ينبغي أن يوحدهم جميعا هاجسُ الوعي بضرورة أن تكون الدراسة واضحة في منظورها وفي خلاصاتها. فعندما يكون النص النقدي أكثر التباسا وغموضا من النص المدروس، ينبغي أن نطرح بكل جدية سؤال ما الحاجة لهذا النقد. إن هذا الوضوح الذي يشدد عليه برنار لاهير يغدو مسألة ضرورية عندما يتعلق الأمر بدراسة كاتب مثل كافكا يضاعف من استدعاء الصور المضللة، وضروب اللايقين التي تعيشها الشخصيات، والوضعيات الغريبة والمقلقة.

إذن من بين الأهداف الكبرى التي تنطوي عليها هذه الدراسة التي تتخذ من أعمال كافكا موضوعا لتحليل سوسيولوجي يستحكم به هاجس البحث في العوامل والشروط التي كتب في ضوئها هذا الكاتب التشيكي أعماله الإبداعية مركزا فيها على موضوعات محددة، وبطريقته المميزة والخاصة في الكتابة. من بين هذه الأهداف إظهار الإضافة التي يمكن للسوسيولوجيا أن تقدمها في مجال لم يكن متاحا بالنسبة لها من قبل. مجال غالبا ما نظر إلى المعرفة التي ينطوي عليها بأنها غير حقيقية أو مشكوك فيها. ولا شك أن انشغال هذا الباحث بتحقيق هذا الهدف، يبين أن هذه الدراسة ليست بالنسبة له، وهو باحث اجتماعي معروف قدم للسوسيولوجيا أعمالا شديدة الأهمية، مجرد لحظة للتأمل والتفكير في العمل الفني، مثلما يفعل بعض الباحثين من خارج الأدب عندما يهمّون بالتفكير فيه. بل هي تندرج ضمن مشروعه السوسيولوجي الواسع الذي وضع أسسه في أعمال عديدة، يكفي أن نذكر منها دراسته اللماحة والمطولة بعنوان: الشرط الأدبي: حياة الكتاب المزدوجة (2006).

2. بنية الكتاب

تتكون هذه الدراسة من أربعة أقسام. الأول بعنوان أسس لنظرية في الإبداع الأدبي، والثاني: صناعة الكاتب، أما الثالث فعنوانه: في حقيقة الأدب، والقسم الأخير جاء بعنوان: الهيمنة ووجهة نظر المهيمن عليهم. ويمكن القول إن الأسئلة السابقة التي انطلق منها الباحث ينتظمها سؤال أساس ومحوري يتسلط عليه اهتمامه في الكتاب كله هو كالتالي: لماذا فرانز كافكا يكتب ما يكتب بالطريقة التي يكتبه بها؟

قد يتساءل البعض لماذا دراسة أعمال فرانز كافكا بالتحديد؟ وفي هذا السّياق يرى لاهير أن ثمة أسبابا عديدة تبرر هذا الاختيار وتعطيه المشروعية. منها أولا أن كافكا يبدو لهذا الباحث، في دراسات أخرى سابقة، كاتبا ذا رسالة محددة، غير أن النهوض بها فرض عليه أن يزاول «حرفة ثانوية» (second métier). من هنا فإن دراسة حالة هذا المبدع، توفر الأدوات والوسائل الملائمة لفهم كتاب آخرين تقاسموا معه نفس الشروط الاجتماعية والاقتصادية والأدبية لممارسة نشاط الكاتب. إنهم كتاب أنتجوا أعمالا إبداعية ليس بهدف الربح المادي والرفاه الاقتصادي، وإنما استجابة لحاجة أو ضرورة داخلية. هؤلاء الكتاب، ولهذا السبب، لا يستطيعون العيش اعتمادا على عائدات أعمالهم، ولذلك فهم مجبرون على ممارسة حياة أخرى مزدوجة، موزعة بين ممارسة الإبداع وامتهان حرفة أو وظيفة تحقق عائدا ماديا، وغالبا ما تكون بعيدة عن عالم الإبداع.أما السبب الثاني فيكمن في كون أعمال كافكا تمثل تحديا علميا بالنسبة للسوسيولوجي. فكافكا الذي يعدّ من بين الكتاب العالميين الذين يمثلون الأدب الطليعي، مثل فلوبير وبروست وجويس وفولكنر، ترك أعمالا ما فتئ النقاد يصنفونها بوصفها أعمالا لغزية وغير مألوفة، كما أنها مسكونة بالعجائبي والعبثي والخيال الجموح. ورغم أنها تستمد نسغها من شروط خاصة عاشها الكاتب، فإنها تمكنت من اختراق الحدود المحلية وارتياد أفق العالمية. إن هذه المقومات التي تتمتع بها أعماله الأدبية هي التي تجعل مسألة وجود قراءات متجددة لقراء ينتمون إلى تجارب مختلفة ويؤولون النصوص انطلاقا من سياقات وآفاق متباينة، أمرا ممكنا وقابلا للتحقق. وبهذا المعنى يكون كافكا كاتبا مختلفا. أي أنه لا ينتمي إلى تلك الفئة من الكتاب الذين يمكن بسهولة لعالم اجتماع أن يقرأ أعمالهم. وحدها الدراسة المتأنية والعميقة التي تتكئ على السيرة الاجتماعية(la biographie sociale) وتتفحص الشكل الأدبي (من الجنس إلى الأسلوب) يمكنها أن توفي كاتبا مثل كافكا حقه.

كي تكون هذه الدراسة السوسيولوجية في مستوى الإجابة عن تلك الأسئلة الكبرى يتعين أولا مواجهة سؤال من هو كافكا الذي ولد سنة 1883 ببراغ وتوفي بعد واحد وأربعين سنة متأثرا بمرض السل؟

للإجابة عن هذا السؤال، وبغية إنتاج معرفة عميقة بأعمال كافكا، يرى المؤلف أنه لا ينبغي الاقتصار على تكثيف سيرة هذا الكاتب في بعض المقومات الاجتماعية. بل من الضروري تقصّي ما يسميه لاهير تكون الكاتب اجتماعيا منذ التجارب العائلية المبكرة إلى تلك التي اختبرها في أواخر حياته. ها هنا تمثل السيرة الاجتماعية أحد المرتكزات التي يقوم عليها التحليل الاجتماعي في هذا الكتاب، مما أتاح للباحث رسم الخطوط العريضة للتنشئة الاجتماعية التي تعرّض لها كافكا، والتجارب المختلفة التي تدخلت في تكوين شخصيته. إن هذه المنهجية التي تتوقف عند محطات مختلفة من حياة هذا الكاتب العالمي يشبه عملها دور الكاميرا. فالأضواء المكثفة التي تتسلّط على هذه المحطات وتجليها، تنتهي إلى تشكيل صورة واضحة عن الوضعية التاريخية الموضوعية بشروطها

الاقتصادية والسياسية والثقافية واللغوية التي واجهها كافكا مثلما واجهها من كانوا يعيشون بـ براغ في نفس الفترة. غير أن هذه الصورة الموسعة ليست كافية، بل يتطلب الأمر بناء تصميمات مصغرة يكون الهدف منها وصف مجموعات أو أوساط محدودة(الجيل، جماعة الأسرة، الوسط المدرسي، دائرة الأصدقاء)، قبل التركيز على كافكا وعلى مميزاته الذهنية والسلوكية. وبالنسبة للباحث، فالانطلاق من تكون الكاتب اجتماعيا يمثل مرحلة أساسية للانتقال إلى فحص وتحليل تكون الكاتب أدبيا بمميزات أسلوبه وخصوصيته الشكلية والموضوعية.

نحن أمام دراسة تطمح إلى الاستفادة من علوم وممارسات مختلفة بغية بناء معرفة مغايرة بالعمل الأدبي لكافكا لا تكون استنساخا للدراسات والأعمال الكثيرة التي تناولت هذا الكاتب في لغات مختلفة. وهذا ما يمثل تحديا منهجيا كبيرا، يتمثل أساسا في استخلاص العناصر وبناء الجسور بين مفاهيم تنتمي لمجالات وحقول غير متقاربة. تكفي ها هنا الإشارة إلى كون هذه الدراسة تستدعي أعمال مؤرخي المجتمع والثقافة وأبحاث المتخصصين في الشيء الأدبي، مؤرخين ولسانيين وسوسيولوجيين، بالإضافة إلى سوسيولوجيي التنشئة الاجتماعية(الأسرة، المدرسة..) وانتقال الإرث المادي والرمزي بين الأجيال. وهذا الحقل الواسع الذي يمتح منه بيرنار لاهير هو الذي مكنه من العثور على الأدوات والمفاهيم التي أسعفته على التفكير في أشياء غير مفكر فيها، أو أسيء التفكير فيها. فاستحضار الانتقادات التي يوجهها هذا الباحث للدراسات السابقة التي تناولت كافكا على اختلاف توجهاتها ومنطلقاتها النظرية والمنهجية من قبيل صدورها عن تصور ضيق يهمل جوانب أساسية وشديدة الأهمية. فبعض الدراسات التاريخية أو المتأثرة بسوسيولوجيا الأدب لا تهتم سوى بالعالم الأدبي، كما أن دراسات أخرى تستفيد من التاريخ الاجتماعي والثقافي والديني لا تشتغل سوى على فئات يهود أوربا الشرقية أو براغ نهاية القرن التاسع عشر. في حين ثمة دراسات أخرى تهتم فقط بالسيرة الأدبية أو تقوم بالتركيز فقط على مسألة المصادر والتأثيرات الأدبية لكافكا وبراغ. إن استحضار هذه الانتقادات يمكننا من فهم ذلك التقصي العميق للنص الكافكاوي، وتلك القدرة التأويلية التي يفكك بها الباحث جوانب مختلفة من عالم هذا الروائي، وما يعتريه من ضروب الالتباس والتعقيد والاستعصاء على السبر. فكل مظهر من مظاهر نص كافكا، سواء تعلق الأمر بالمقومات الأسلوبية والخصائص الفنية، أو بالقضايا والأفكار التي يعبّر عنها، يجد أساس تفكره وتأويله في الشروط الاجتماعية التي عاش فيها هذا الروائي، بدءا من العلاقة بالأسرة، وصولا إلى الجسم الاجتماعي الواسع.

تركيب

لعلّ من أهمّ الخلاصات النظرية المهمة التي يمكن أن نستقيها من هذه الدراسة، والتي تقدم أوفى دليل على جدتها ورصانتها، تتمثل في كون الامتناع عن طرح السؤال عن الكيفية التي بها

يستطيع العمل الأدبي أن يكون فضاء لانتقال بعض العناصر الإشكالية المائزة لحياة الكاتب، وتبرير ذلك التوجه بدعوى مراعاة استقلالية العمل الأدبي، سيؤدي، حتما إلى إضاعة قدر كبير من المعنى. فعبر العمل الأدبي، أي الأشكال والطرائق الفنية الخاصة بالأدب، تتشكل وتتوضّع القضايا المعيشة والتجارب الحميمية التي يتعذر التعبير عنها دائما بشكل آخر. إن عناصر هذه الإشكالية لا يمكن أن تكون موضوعا للفهم والتفسير إلا من خلال جهد علمي يعيد بناء السيرة الاجتماعية للكاتب. وبهذا المعنى، يمثل كتاب بيرنار لاهير ردا قويا على القراءات المحايثة والاختزالية بأشكالها المتعددة وخلفياتها النظرية المتباينة التي يوجهها فهم نهائي وناجز للموضوع الذي تتناوله. ليس فقط تلك التي تعزل العمل الأدبي وترى إليه بوصفه موضوعا مكتفيا بذاته، وإنما كذلك القراءات التي تختزل الكاتب إلى مجرد موقع في الحقل، وتهمش السيرة الاجتماعية، ولا تقرّ بالخصوصية الفردية للكاتب. فانطلاقا من هذه القراءة التي يتبناها بيرنار لاهير والتي يحضر فيها كافكا موضوعا ملائما للدراسة السوسيولوجية، بنفس الشكل الذي مثله فلوبير بالنسبة لسارتر أو بيير بورديو، يتضح أن قدرة الناقد على إنتاج فهم بالعمل الأدبي هي محصلة اللقاء بين النص وعالم قارئه، وبالأخص المعارف الأدبية والثقافية والعبر ثقافية المتنوعة التي يمتلكها. إن هذا القدر المتنوع من المعرفة الخارج نصية التي يحركها القارئ الناقد، هو الذي يؤهله لإقامة حوار منتج مع النص الأدبي، يمكنه من أن يجد فيه ما يكفي من العناصر التي يتحدث بها عنه.وبهذا المعنى يستعيد لاهير للدارس باعتباره قارئا ذاتيته التي حرم منها، ودوره المحوري في بناء الفهم بالنصوص.

المصادر والمراجع

- Bernard Lahire, Franz Kafka, Eléments d’une théorie de la création littéraire, éditions La découverte, Paris 2010, p577.

- Barrère Anne, Martuccelli Danilo, Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l’imagination sociologique, Lille, Presses universitaires du septentrion, 2009.

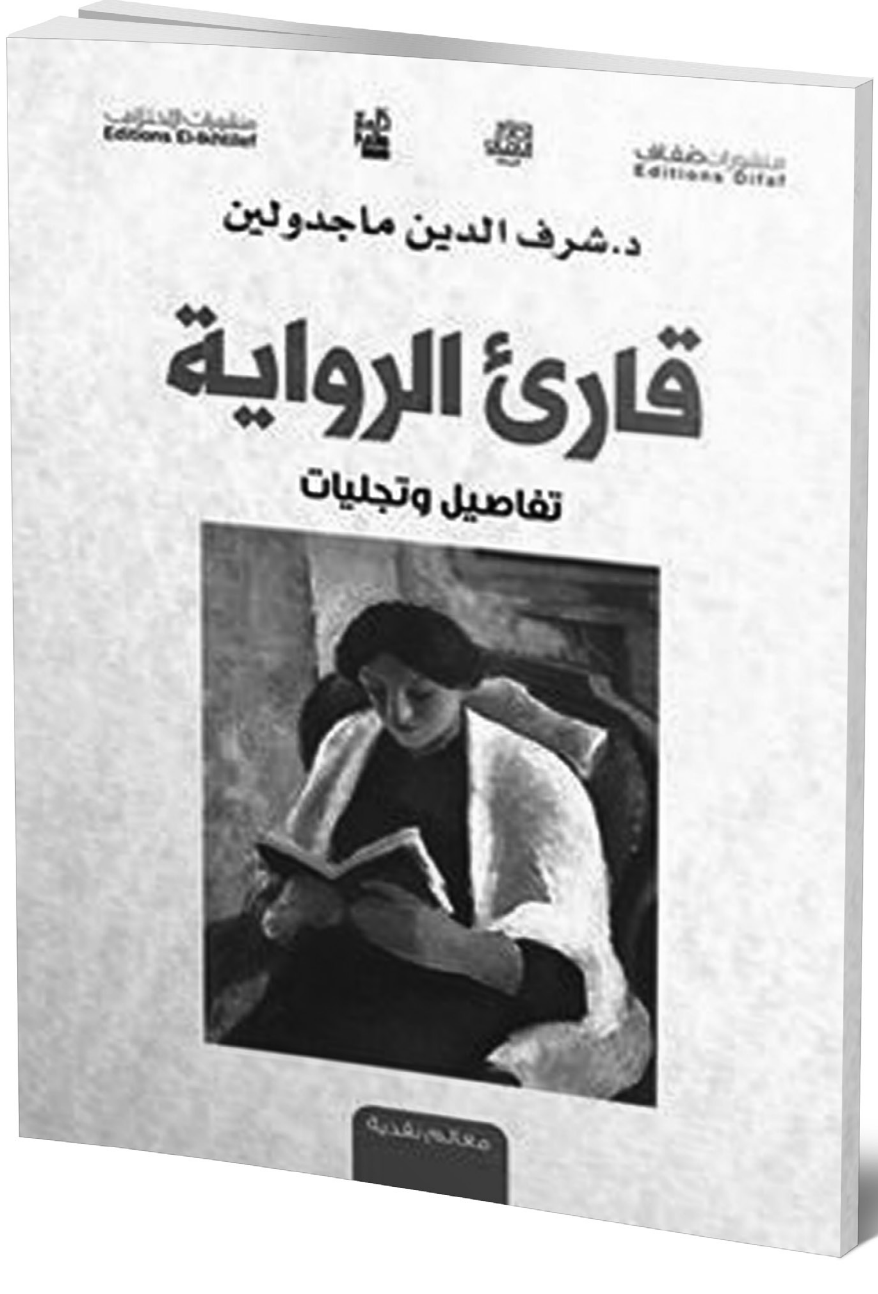
- Bernard Lahire, Franz Kafka, Eléments d’une théorie de la création littéraire, éditions La découverte, Paris 2010.

- Umberto Ecco, les limites de l’interprétation, Grasset, Paris, 1992.

- Bernard Lahire, Op, Cit, p578.

- حول تعريف السوسيولوجيا الذي يقترحه بيرنار لاهير راجع خاتمة الكتاب بعنوان: أشكال، اقتراحات، تأويلات، من ص577 إلى ص599.

- Bernard Lahire, Op, Cit, p579.


منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
منشورات ضفاف
Editions Difaf
د. شرف الدين ماجدولين
قارئ الرواية
تفاصيل وتجليات
معالم نقدية

رولان بارط
وانعطافات النقد الأدبي المعاصر

عبد الواحد المرابط(*)

شهد النقد الأدبي خلال النصف الثاني من القرن العشرين مراحلَ منهجية ثلاث، يمكن ربط كل منها بعقد زمني على وجه التقريب:

1. ارتبطت المرحلة الأولى بعقد الخمسينيات، ولو أن مقدماتها تعود إلى الأربعينيات ونتائجها تمتد في أوائل الستينيات. فقد كان النقد الأدبي في هذه المرحلة يتجه إلى إبراز جماليات النصوص الأدبية في علاقتها بسياقاتها الاجتماعية أو الفكرية أو النفسية أو الاجتماعية، أي في ارتباطها بشروطها الزمنية عموما. تَمَثَّلَ ذلك في مجموعة من المقاربات والنظريات السياقية ذات المنحى التفسيري، ومنها -على سبيل المثال- تصورات لوسيان كولدمان (L. Goldmann) وشارل مورون (Ch. Mauron) والنقاد الموضوعاتيين وأصحاب النقد الوجودي.

2. ظهرت المرحلة الثانية في الستينيات؛ حيث سعى النقد الأدبي إلى إبراز جمالية النصوص في علاقتها بالنسق اللساني وفي استعمالها النوعي للغة. تمثل ذلك في الشعرية البنيوية الفرنسية، التي صبت فيها روافدُ الشكلانيين الروس وحلقة براك والمورفولوجيين الألمان وأصحاب النقد الجديد (New Criticism)، والتي انطوت ضمنها مقاربات تزامنية دقيقة جَسَّدَتْها أعمال جان كوهن (J. Cohen) وألجرداس كريماس (A.J. Greimas) وتزفيطان تودوروف (T. Todorov) وجيرار جونيط (G. Genette).

3. أما المرحلة الثالثة فقد اتضحت معالمها خلال السبعينيات، حيث سعى النقد الأدبي إلى إبراز جماليات النصوص في علاقاتها بالقراءِ ودوائرِ التأويل. وقد تغذى هذا المنحى من انتشار نظريات التواصل وفلسفات التأويل والتفكيكية والمَقاربات التداولية وجمالية التلقي ونظريات استجابة القارئ وسيميائيات التلقي وبلاغات القراءة.

في ضوء هذا التقطيع الزمني الثلاثي، يمكن أن نتأمل التصورات والأفكار التي قدمها رولان بارط (Roland Barthes) في مجال النقد الأدبي والدراسة الأدبية بصفة عامة، من خلال استحضار

---

*. أستاذ باحث، جامعة القاضي عياض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مراكش.

أبرز نماذجها وفق عناوين ثلاثة متوالية: 1. تاريخية الكتابة وموقف الكاتب؛ 2. بنية الخطاب وآليات تحليله؛ 3. لذة النص ومتعة القراءة.

أولا: تاريخية الكتابة وموقف الكاتب

الموضوع الذي استأثر باهتمام رولان بارط خلال الخمسينيات هو علاقة الكتابة بالتاريخ، والدور الذي يضطلع به الكاتب في التعبير الاجتماعي على مستوى المضامين والأشكال. هذا ما يمكن أن نلاحظه من خلال كتابه الأول «درجة الصفر في الكتابة» الصادر سنة 1953، وكتابه الثاني «ميشلي بقلمه» الصادر سنة 1954، وكتابه الثالث «ميثولوجيات» الصادر سنة 1957، وكتابه الرابع «عن راسين» الصادر سنة 1963، وكتابه الخامس «مقالات نقدية» الصادر سنة 1964، فضلا عن مقالات أخرى عديدة.[1]

ففي الكتاب الأول اتخذ بارط الأدبَ موضوعا تاريخيا كشف من خلاله مظاهر العلاقة بين اللغة الاجتماعية والأسلوب الفردي، من منظور فعالية الكتابة التي تجسد التزام الكاتب وموقعه من التاريخ. وفي كتابه الثاني جعل التاريخَ موضوعا أدبيا، فقدم دراسة مستوفية لكتابات المؤرخ الفرنسي جول ميشلي (J. Michelet)؛ حيث فحص الأساليب وحَلَّل الطيمات، وخصوصا منها طيمات الموت والجسد والمرأة[2]. وفي الكتاب الثالث قدم مقاربات سيميائية لمجموعة من الوقائع اليومية والتمثيلات الرمزية التي تخلقها الطبقة البورجوازية، وتعمل على نشرها وتكريسها لكي تضفي عليها طابعا إنسانيا كونيا؛ حيث عمل على تفكيك نماذج من هذه الأساطير البورجوازية مع ربطها بسياقاتها التاريخية وأصولها الاجتماعية[3]. وفي الكتاب الرابع درس مسرحيات جان راسين (J. Racine)، مبرزا فيها علاقة الدلالات الوجودية للجنس بالتصوير التراجيدي للصراع الإنساني؛ وذلك من منظور وجودي يلامس وضعية الإنسان المُسْتَلَب الذي يبحث عن صوته الخاص للتعبير عن موقفه تجاه العالم والناس[4]. أما الكتاب الخامس فجزء كبير من مواده عبارة عن مقالات سبق أن نشرها المؤلف خلال الخمسينيات، وأبرز فيها المواقع التي يشغلها الأدب في التاريخ الثقافي والاجتماعي، من خلال تحليل نصوص مسرحية وروائية عديدة، مع مَيْلٍ واضحٍ إلى الرواية الجديدة في فرنسا، ودفاعٍ قوي عن نظرية المسرح البريشتي (B. Brecht)[5].

ولكي نعطي للقارئ صورة مركزة عن هذا المنحى المنهجي الذي سار فيه رولان بارط خلال

1. انظر توثيقا دقيقا لكتب بارط ومقالاته وحواراته في المقالة التالية:
- Thierry Leguay, «Roland Barthes: bibliographie générale (textes et voix), p 131-173.
2. Roland Barthes, Michelet par lui-même, éd. Seuil, Paris/ 1954.
3.Roland Barthes, Mythologies,éd. Seuil, coll. «Pierres vives», Paris/ 1957.
4. Roland Barthes, Sur Racine, éd. Seuil, coll. «Pierres vives», Paris/ 1963.
5. Roland Barthes, Essais critiques, éd. Seuil, coll. «Tel Quel», Paris/ 1964.

الخمسينيات، نكتفي باستحضار أهم المبادئ النظرية والتصورات النقدية التي بنى عليها كتابه الأول «درجة الصفر للكتابة»، الصادر سنة 1953؛ فهو يضم مقالات كتبها المؤلف بين أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، رَسَمَ فيها بشكل واضح ملامحَ تاريخيةِ الكتابة[1]:

فقد انطلق بارط في هذا الكتاب من التمييز بين «اللغة» و«الأسلوب» ليبحث موقعَ «الكتابة» منهما وعلاقتَها بالمجتمع وبالتاريخ، ثم استحضر - في ضوء ذلك - نماذجَ كثيرة من الأدب الفرنسي اقترح من خلالها تَأْرِيخًا للكتابة الأدبية.

فاللغة -بالنسبة إليه- «مجموعةٌ من التعليمات والعادات المشتركة بين الكتاب في فترة ما»، أي مجموعة من الحقائق الاجتماعية المجردة، التي ينتصب عبرها التاريخُ ككيان كُلِّيٍّ وتامٍّ ومُوَحَّد كما لو أنه شكلٌ طبيعيٌّ. أما الأسلوب فهو ذو طابع خصوصي وطقوسي؛ إرجاعاتُه بيولوجيةٌ ترتبط بالماضي الشخصي وليس بالتاريخ، لأنه يرتبط بالميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب[2]. وهكذا، فإن اللغة -بطابعها الأفقي الجبري- تشكل الحد البدئي الضروري للأسلوب، والأسلوب- بطابعه العمودي القسري- يربط مِزاج الكاتب بلغته؛ وهما نتاجٌ طبيعي للزمن وللشخص البيولوجي. فالكاتب يجد في اللغة «أُلْفَةَ التاريخ»، ويجد في الأسلوب «أُلْفَةَ ماضيه الخاص».[3]

وبين اللغة والأسلوب توجد «الكتابة»، وهي -على العكس منهما- تقوم على «اختيار سلوك إنساني» يربط بين الإبداع والمجتمع، ويَصِل الفردَ بالتاريخ الواسع للآخرين، ومن ثمة يُحَوِّلُ اللغةَ إلى «مقصد اجتماعي»[4]. إنها «فعل للتضامن التاريخي»؛ لأن اختيارها يقوم على مسؤوليةالكاتب، فيحدد حريته تحت ضغط التقاليد، ومن ثمة يربطه بأزمات التاريخ الكبرى. وهذا ما يجعل الكتابة «من أوضح لحظات التاريخ»، بما هو دائما «اختيارٌ وحدودٌ لهذا الاختيار».[5]

ومن أجل توضيح هذه الفروق والتمييزات، أشار بارط إلى نماذج من الكُتّاب الفرنسيين الذين كانت تجمع بينهم اللغة والأسلوب وتفرقهم الكتابة، أو العكس. من ذلك الكاتبان بروسبير ميريمي (P. Mérimée) وفرانسوا فينيلون (F. Fénelon)، اللذان كانا مختلفين على مستوى ظواهر اللغة وحوادث الأسلوب، رغم أن لهما نفس المقصدياتوالمواضعات وردود الفعل. ومن ذلك الكاتبان

---

1. Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, éd. Seuil, Paris/ 1953.
بعض مواد هذا الكتاب تعود إلى مقالات كان بارط قد نشرها في جريدة (Combat) سنة 1947 وسنة 1950، ومنها مقال يحمل عنوان «درجة الصفر في الكتابة» (شبتمبر 1947). وقد تُرْجم الكتاب إلى العربية سنة 1981 ثم سنة 2002:
- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركَة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط/ 1981م.
- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب/ 2002م.
2. رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص34-35.
3. نفسه، ص36.
4. نفسه، ص37.
5. نفسه، ص39-40.

ميريمي ولوتريامون (I. de Lautréamont)، اللذان توحدهما الكتابة والأسلوب، فيتحدثان بنفس الحالة التاريخية للغة، لكنهما يختلفان من حيث النبرة والدفق والغاية والأخلاق وطبيعة الكلام. وكذلك الشأن بالنسبة إلى سطيفان مالارمي (S. Mallarmé) ولويس سيلين (L.-F. Céline)، أو أندري جيد (A. Gide) ورايمون كينو (R. Queneau)، أو بول كلوديل (P. Claudel) وألبير كامو (A. Camus)، اللذَين وَحَّدَهُما الأسلوبُ واللغةُ وفَرَّقَتْهُما الكتابة[1].

انطلاقا من هذه التصورات حول الكتابة، في تَقابُلها مع اللغة من جهة ومع الأسلوب من جهة أخرى، عمل رولان بارط على إعادة رسم تاريخ الكتابة الأدبية في فرنسا، حيث رأى أن الأدب الفرنسي، إلى حدود منتصف القرن السابع عشر، كان يجهل الكتابة؛ لأنه لم يكن بعدُ قد تجاوز إشكالية اللغة، ولأن الكتابة «لا تظهر إلا عندما تصبح اللغة، وقد تَكَوَّنت قَوْمِيًا، نوعًا من السلبية، فتغدو أُفْقًا يفصل بين ما هو ممنوع وما هو مباح بدون الاستمرار في التساؤل عن جذور هذا المحرم أو عن مبرراته»[2].

ولما ظهرت الكتابة الكلاسيكية في القرن السابع عشر، في ارتباط بالطبقة الاجتماعية المتمركزة حول السلطة، اتجهت تَوَجُّهًا مَذْهَبيًّا، فحاربت الأساليب الشعبية والتعابير الذاتية التلقائية، فتحكمت في «الأجناس الأدبية» وفي أصناف الكلام، وظلت كذلك رغم قيام الثورة الفرنسية سنة 1789. فتلك الثورة لم تغير شيئا في الكتابة البورجوازية؛ فقد أعطتها السلطةَ السياسية والاجتماعية ولم تعطها السلطةَ الثقافية، لأن هذه الأخيرة كانت البورجوازية تمتلكها منذ زمن طويل[3].

لكن منذ منتصف القرن التاسع عشر، وقع تغيير في وضعية الطبقات البورجوازية، جَرّاء انقلاب الوضع الديموغرافي الأوربي وميلاد الرأسمالية وانقسام المجتمع الفرنسي إلى طبقات متعادية. فبعد أن كانت الإيديولوجيا البورجوازية هي نفسها التي تحدد مقياس ما هو كوني، وبعد أن كان المثقف البورجوازي هو وحده من يفرض رؤيته للعالم والناس، أصبحت تلك الإيديولوجيا -ومعها ذلك المثقف- مجرد إيديولوجيا من بين إيديولوجيات أخرى، فانفلت منها ما هو كوني. وكان من نتائج ذلك أن تكاثرت الكتابات وصارت كل واحدة منها تسعى لأن تكون هي الحالة الوجودية أو «الفعل البَدْئي» الذي بواسطته «يتحمل الكاتبُ شَرْطَه البورجوازي أو يحتقره»[4].

هكذا عاد بارط إلى التفكير في الأدب الفرنسي انطلاقا من مفهوم الكتابة كما تصوره، فرأى أن هذا الأدب اجتاز ثلاثة أطوار وأنه «اليوم» في طوره الرابع: الطور الأول هو طور «الكتابة-

1. نفسه، ص37-38.
2. نفسه، ص72.
3. نفسه، ص72-74.
4. نفسه، ص75-76.

النظرة»، التي مثَّلها فرانسوا دو شاطوبريان (F. de Chateaubriand)؛ حيث كانت الكتابة منفصلة عن وظيفتها الأدائية، ولا تشكل إلا مُسْتَوْدَعا ضعيفا للغة. أما الطور الثاني فهو طور «الكتابة - الصنعة» (أو «الفرجة»)، التي مثَّلها كوسطاف فلوبير (G. Flaubert)؛ حيث أصبح الأدب موضوعا بكيفية نهائية، وأصبح «الشكل» نتيجةً لـ«صُنْع»، كما هو الأمر مثلا في صُنْع خزانة أو حلْيَةٍ أو خَزَفِيَّة. أما الطور الثالث فهو طور «الكتابة القاتلة»، التي تحطم اللغةَ وتقتل الأبَ، والتي مَثَّلَها مالارمي وأرتور رامبو (A. Rimbaud). وأما الطور الرابع فهو طور «الكتابة البيضاء» (أو «الكتابة المحايِدة» أو»الكتابة في درج الصفر»)، التي يمثِّلها ألبير كامو وموريس بلانشو (M. Blanchot) وجانَ كايرول (J. Cayrol) ورايمون كينو؛ وهي كتابة تسعى إلى تمزيق الوعي البورجوازي[1]. فهذه الأطوار الأربعة ترسم- حسب بارط- حالات الكتابة وتحولاتها؛ من موضوعٍ لنَظْرَةٍ، إلى موضوعٍ لصُنْعٍ، إلى موضوعٍ لقَتْلٍ، ثم إلى موضوعٍ لِغِيابٍ[2].

إن «الكتابة في درجة الصفر» –حسب بارط- هي كتابةٌ إشاريةٌ لا صيغةَ لها، أي إنها لا تؤثر في النفس بصيغ التمني أو الأمر. فهي لغة شفافة ومتحررة من عبودية النظام اللغوي، تتموضع وسط الصرخات والأحكام دون أن تشارك في أي منها. إنها كلام شفاف دَشَّنَ كتاباتَه ألبير كامو في روايته «الغريب»؛ حيث جعل الطوابع الاجتماعية والأسطورية للغة تتلاشى لفائدة حالة محايدة وجامدة يكتسيها الشكل، حيث «يحافظ الفكر على كل مسؤوليته بدون أن يتدثر من جديد بالتزام إضافي للشكل داخل تاريخٍ لا يَخُصُّه»[3].

يمكن للباحث أن يلاحظ ما تميزت به هذه المرحلة الأولى من نشاط بارط النقدي؛ فقد انتمى- بطريقته الخاصة- إلى السياق المعرفي والمنهجي الذي تَحَكَّمَ في النظريات الأدبية والنقدية في أواسط القرن العشرين: أرضيةٌ معرفية تاريخية صلبة يتم استحضارُها كلما تعلق الأمر بتفسيرِ الظاهرة الأدبية أو رَبْطِها بأسبابها ونتائجها؛ مقاربةٌ اجتماعية تتولى أمرَ الرَّبْطِ بين التطور الأدبيِّ والتحول الاجتماعي، مفاهيمُ وتصوراتٌ وجودية تُعَبِّرُ عن العلائق القائمة بين الذات المُبْدِعة من جهة وبين المجتمع والتاريخ من جهة أخرى؛ وأدواتُ تحليلية سيميائية تُفَكِّكُ الموضوع المدروس وتُحَلِّل ومكوناته:

فأطروحة بارط في كتاب «درجة الصفر» قائمة على إعادة كتابة تاريخ الأدب، لكن من منظور تاريخ الأشكال لا تاريخ المضامين. فلا يتعلق الأمر هنا بإعادة إنتاج التصورات الوضعية الموروثة عن سانت- بوف (C.-A. Sainte-Beuve) وهيبّوليت طين (H. Taine) وكوسطاف لانصون (G. Lanson)

1. نفسه، ص30-31.
2. نفسه، ص31.
3. نفسه، ص91-92.

في مجال تاريخ الأدب، قدر ما يتعلق برصد الوعي التاريخي الذي يتسرب إلى أشكال الكتابة المنبثقة بين جَماعِيَّةِ اللغةِ وذاتِيَّةِ الأسلوبِ.

وقد توسل بارط في تحقيق أطروحته بمقاربة اجتماعية وجودية ذات منحى ماركسي وسارتري يكاد يكون خفيا أو خاصا. فهو لم يكن ماركسيا ملتزما على المستوى السياسي، ولم ينخرط قط في الحزب الشيوعي الفرنسي الذي استقطب آنذاك معظم المثقفين، لكنه مع ذلك كان واقعا -بشكل من الأشكال- تحت تأثير التصورات الماركسية للأدب والفن، من خلال انجذابه إلى مسرح برتولد بريخت (B. Brecht) ومسرحه الملحمي وإلى جان فيلار (J. Vilar) ومسرحه الشعبي، ولكن أيضا من خلال تصوراته الجدلية التي تربط حركية المجتمع وطبقاته بتطور الأشكال الأدبية، كما لاحظنا في نظرته للأدب الفرنسي. ويمكن للباحث -في هذا الصدد- أن يلاحظ اهتمام بارط بالكتابات السياسية وبالروائيين الشيوعيين الفرنسيين أمثال أندري ستيل (A. Stil) وروجي كارودي (R. Garaudy)، فضلا عن الحضور المكثف للمعجم الماركسي. وقد ذهب أحد الباحثين إلى أن بارط قد خضع للماركسية لمدة عشرين سنة، من أواسط الأربعينيات إلى أواسط الستينيات.[1]

ثانيا: بنية الخطاب وآليات التحليل

الموضوع الأساس الذي استأثر باهتمام رولان بارط في هذه المرحلة الثانية هو بنية الخطاب ونسقه الداخلي ومكوناته اللغوية. ظهر هذا الاهتمام في سياق معرفي ومنهجي عام تمثل في انتشار المقاربة البنيوية التزامنية كمنحى للتفكير في النصوص وفي الإنسان وفي العالم ككل. فقد تراجع سؤال جان بّول سارتر (J.P. Sartre) حول ماهية الأدب وارتباطاته الوجودية، ليحل محله السؤال حول كَيْفِيَّةِ الأدب وعناصره الداخلية. لم يعد البحث عن أدبية الأدب يتحقق برصد موقف كاتبه من العالم وموقعه من الزمن والتاريخي، بل أصبح يتجه صوب ما تضطلع به النصوص الأدبية من استعمال نَوْعِيٍّ للغة.

وكما هو معلوم، فقد ساهمت عوامل عديدة في إرساء هذا الاتجاه المنهجي الجديد خلال الستينيات؛ من ذلك انتشار تصورات اللساني فيرديناند دوسوسير (F. de Saussure)، بنموذجه اللساني القائم على المقاربة التزامنية؛ ومن ذلك إعادة إحياء التصورات المعرفية والمنهجية الموروثة عن الشكلانيين الروس وحلقة براغ وفلاديمير بروب (V. Propp)؛ ومن ذلك انتشار تصورات المدرسة المورفولوجية الألمانية، وتصورات النقاد الأنكلوساكسون أصحاب «النقد الجديد» (New Criticism).

وبالإضافة إلى ذلك ظهرت نماذج فكرية بنيوية جديدة استطاعت لفت انتباه الباحثين من تخصصات مختلفة؛ من ذلك نموذج ميشل فوكو (M. Foucault) في فلسفة التاريخ ونموذج كلود

1. Roger Philippe, Barthes dans les années Marx, p39-65.

ليفي ستراوس (C. Lévi-Strauss) في الانطروبولوجيا ونموذج لوي ألتوسير (L. Althusser) في السوسيولوجيا ونموذج جاك لاكان (J. Lacan) في التحليل النفسي.

في هذا السياق المعرفي والمنهجي العام، بَلْوَرَ بارط تصورات بنيوية عميقة وقَدَّمَ مقاربات تزامنية دقيقة شكلت نموذجا للاتجاه البنيوي في مجال النقد الأدبي ونظرية الأدب. وقد تجسد هذا الاتجاه البنيوي في الكتابات النقدية والمقاربات التي نشرها خلال أواسط الستينيات. من ذلك كتاب «عن راسين» (1963) وكتاب «مقالات نقدية» (1964) وكتاب «النقد والحقيقة» (1966) وكتاب «نسق الموضة» (1967)؛ ومن ذلك أيضا مقالة «مبادئ السيميولوجيا» (1964) ومقالة «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكي» (1966)[1].

غير أننا سنكتفي باستحضار نموذج واحد دال على هذا المنحى، ويتعلق الأمر بالتصور المنهجي البنيوي الذي اقترحه بارط مدخلا لتحليل الحكي، والذي نُشرَ في العدد الثامن من مجلة «تواصلات» سنة 1966[2]. فقد جسَّد هذا المقال- في تلك الفترة- العلاَقةَ المباشرة بين النقد الأدبي واللسانيات البنيوية، ومن ثمة اعتُبرَ بيانا منهجيا دالا على البنيوية الفرنسية التي ذاع صيتها آنذاك.

اتخذ بارط، وهو مقبل على دراسة الحكي (récit)، موقفا شبيها بالموقف الذي اتخذه سوسيرفي بداية القرن العشرين، حين أقبل على دراسة اللغة. فقد اكتشف سوسير أن اللغة مزيج من العناصر المتباينة من حيث محتوياتها وأشكالها ومصادرها؛ يتداخل فيها ما هو فردي بما هو جماعي، وتتشابك فيها الأبعاد النفسية بالأبعاد الفيزيائية والفيزيولوجية، بالإضافة إلى أنها معطاة بالطريقة الشفاهية والكتابة. وحتى لا تتيه اللسانيات في مسارات تذهب بها بعيدا عن موضوعها، رأى سوسير أن يجعلها تعتمد «مبدأً تصنيفيا» (principe de classification) واحدا يكون بمثابة نقطة ارتكاز؛ لذلك مايَزَ بين «المقاربة الزمنية» و»المقاربة التزامنية»، ومَيَّزَ»اللسان» من»الكلام»، وضبط موقعهما من «اللغة»، ثم بنى على ذلك مجموعة من التصورات النسقية والمفاهيم الإجرائية التي تشكل لُحْمَةَ نظريته[3].

أما بارط فقد اكتشف أن الحكي يشمل أنواعا كثيرة، ويتضمن محتويات مختلفة، ومواد متباينة من حيث طبيعتها ووظائفها، كما أنه يُقَدَّمُ بمنظورات تاريخية أو سيكولوجية أو سوسيولوجية أو غيرها. لذلك وجد نفسه بين اختيارين: إما أن يعتبر الحكيَ مجرد هَذَرٍ أو سَقْطِ كَلامٍ لا ينبغي

1. Thierry Leguay, Roland Barthes: bibliographie générale, op. cit, p131-173.
2. Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, p1-27.
أُعيدَ نشر مقالات هذا العدد الهام من مجلة «تواصلات»، على شكل كتاب جماعي بعنوان «التحليل البنيوي للحكي»، وهو الكتاب الذي نعتمده في الإحالات اللاحقة:
- L'Analyse structurale du récit, ouvrage Collectif, éd. Seuil, coll. Points Essais Paris/ 1981.
3. Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générales, p13 et suite.

الاهتمام به، أو -في أحسن الأحوال- مجرد ثرثرة حول أحداث يتطلب وصفُها الرجوعَ إلى مفاهيم من قبيل «الفن» و«الحنكة» و«عبقرية المؤلف»؛ وإما أن يُعْتَبَرَ خطابًا يحمل بنيةً قابلة للتحليل[1].

هذا الاختيار الثاني جعل بارط يبتعد عن استقراء أنواع الحكي حسب أنماطها ومجتمعاتها وما تقوم عليه في ثقافات مختلفة، ليعتمد -في مقابل ذلك- منهجا استنباطيا يسمح له برسم الخطاطة الإجمالية أو النموذج النظري العام والمجرد، الذي تخضع له كل الخطابات الحكائية.

وبما أن النموذج المرجعي الذي استفاد منه بارط في مقترحه المنهجي هو النموذج اللساني البنيوي، فإن الإجراء الأول الذي اتخذه كان هو إقامة تماثل بين «الجملة» (phrase) و«الخطاب» (discours)، على أساس تَمَاثُلٍ عامٍّ بين «اللسانيات» و«لسانيات الخطاب»؛ فنظر من ثمة إلى الخطاب بصفته «جملة كبيرة»، وإلى الجملة بصفتها «خطابا صغيرا». ولما كان الخطاب مماثلا للجملة، فهو يتضمن بالضرورة مقولات الفعل الأساسية (التي هي الزمن والجهات والصيغ والفواعل...)، كما يحتوى الوظائف التي تدور هذه المقولات في فلكها؛ فاللغة- كما قال بارط- لا تفتأ ترافق الخطاب وتُمَدِّدُ فيه مرآةَ بِنْيَتِها الخاصة»[2].

انطلاقا من هذا التماثل، رأى بارط أن نظرية المستويات التي تحدث عنها اللساني إميل بنفِنيست (E. Benveniste)، والتي تقوم على نمطين من العلاقات: علاقات توزيعية وعلاقات تكاملية (أو إدماجية)[3]، يمكن اعتمادُها في وصف الحكي، رغم أن الوحدات السردية (unités narratives) مستقلة من حيث المستوى.

إن «الوحدات السردية» (أو «الوظائف» كما سمّاها بارط)، قد تطابق الوحدات اللسانية بالصدفة وليس بصفة نسقية؛ فالوظيفة قد تستوعب جملة أو مجموعة من الجمل، كما أنها قد تتحقق فقط ببعض العناصر من الجملة أو حتى ببعض عناصر الكلمة الواحدة. ومثال ذلك جملة: «رفع بوند إحدى السماعات الأربع»، حيث تشكل كلمة «أربع» وحدها وظيفة سردية دالة في القصة على «التقنية البيروقراطية المتطورة».[4]

وقد قَسَّم بارط الوحدات السردية الوظيفية إلى قسمين: و«حدات توزيعية» (distributionnelles)، و«وحدات إدماجية» (intégratives): الأولى لها طبيعة تركيبية (syntagmatique) لأنها مرتبطة بالتركيب المنطقي المُوَجِّه لمسار الحكي، أما الثانية فلها طبيعة استبدالية (paradigmatique) لأنها لا

1. Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, p8.

2. نفسه، ص10.

3. نفسه، ص10.

4. Bond souleva l’un ses quartes récepteurs, ibid, p14.

تحيل على فعل مُتَرَتَّب داخل الحكي ولا ترتبط ارتباطا وثيقا ببنيته الوظيفية. فالأولى تعود إلى «الأفعال الحَدَثية» (actions)، والثانية تعود إلى «الكيفيات» (qualités) أو «النعوت» (adjectifs).(1)

فالوحدات الوظيفية (وهي التي يحتفظ لها بارط باسم «وظائف» (fonctions))، تتحدد –مثلما تحددت «الوظائف» عند بروب ومثلما تحددت «الحوافز المشتركة» عند بوريس توماشيفسكي (B. Tomachevski)– بصفتها عناصر أساسية يُقام عليها الهيكلُ الوظيفي فَتَضْمَنُ سِلْسِلَةَ الربط بين أحداث الحكي من أوله إلى آخره، وذلك وفق منطق السبب والنتيجة. فعلى سبيل المثال، إذا اشترت الشخصية الحكائية مسدسا، فتلك وظيفة تستدعي وظيفة أخرى هي استخدامه أو محاولة استخدامه. وإذا رفع أحد الشخصيات سماعة الهاتف فذلك يستدعي وظيفة «المكالمة»، وهكذا حسب مسار الحكاية وبنيتها الوظيفية. أما الوحدات الإدماجية (التي يسميها بارط «أمارات» (indices)) فهي تكون في الغالب عبارة عن قرائن تُعَيِّنُ الشخصيات أو تقدم معلومات متعلقة بالأزمنة أو الأمكنة، فتكون من ثمة تابعة للوظائف وخاضعة لها.

وقد أشار بارط إلى أن هذا التمييز يسمح بتقسيم الحكي إلى أصناف: فهناك نصوص حكائية وظيفية بقوة، منها الحكايات الشعبية؛ وهناك نصوص إشارية تكثر فيها الأمارات، منها الروايات السيكولوجية؛ ثم هناك نصوص تزاوج بين الطابع الوظيفي والطابع الإشاري.

بالإضافة إلى التقسيم السابق، الذي يميز بين «الوظائف» و»الأمارات»، عمد بارط إلى تشقيق كل منهما وجَعْلِه يتضمن نوعين: فالوظائف (أي الوحدات التوزيعية) تتضمن «الوظائف الأساسية» (أو «الأنوية» (noyaux)) من جهة، و»الوسائط» (catalyses) من جهة أخرى. ويقوم هذا التمييز على أساس أن «الأنوية» تشكل نقط اتصال مفصلية في الحكاية، وتَفْتَحُ فيها اختيارات تَرَتُّبِيَّةً تُحَرِّكُها أو تُغْلِقُها فتحددها بصفة مصيرية. فإذا طُرِقَ البابُ في قطعة سردية مثلا، من الممكن أن يُفْتَحَ أو لا يُفْتَح، الشيء الذي يحدد مسارا لتتمة القصة. أما «الوسائط» فهي وحدات متوالية لا تكتسي دورَها الوظيفي إلا من حيث إنها تقوم بمهمة الربط بين الأنوية. فالأنوية وظائف أساسية مرتبطة بـ»القصة» (histoire) من حيث التَّرَتُّبُ (conséquence) والتوالي (consécution)، ومن ثمة لا يمكن إزالة أي واحدة منها دون أن يؤدي ذلك إلى اختلال تلك القصة، أما الوسائط فهي وظائف ثانوية مرتبطة بـ»الخطاب» (discours)، ومن ثمة لا يمكن إزالة أي واحدة منها دون أن يُحَرَّفَ ذلك الخطاب.

وأما الأمارات (أي الوحدات الإدماجية) فتتضمن «الأمارات» (بحصر المعنى) من جهة، و»المُخْبِرات» (informants) من جهة أخرى. ويقوم الفرق بينهما على أساس أن الأولى تدل على

1. انظر هذه التقسيمات، والتفريعات والتشقيقات التابعة لها في المرجع السابق، ص14-17.

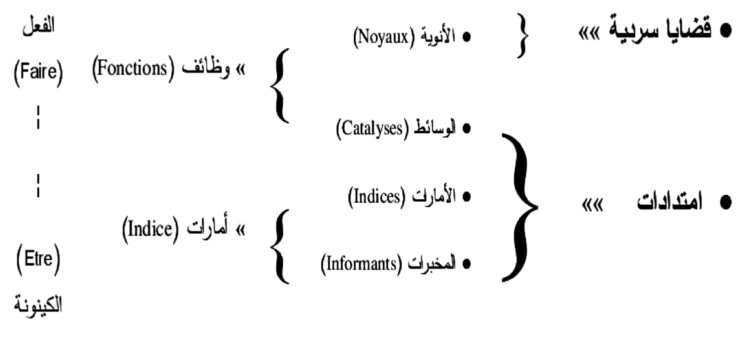
خاصية ما أو على إحساس معين أو على طقس من الطقوس، أو تحيل على فلسفة أو تقدم معلومات غير مباشرة؛ فتقوم من خلال ذلك بدور التحديد أو التعيين داخل الزمن وداخل الفضاء. أما الثانية؛ (أي المخبرات)، فهي عبارة عن معطيات خالصة ودالة بشكل مباشر، حيث تعطي معلومات تُوَصِّل واقعيةَ المرجعِ وتُجَذِرُ الخيالَ في الواقع.

وفي محصلة هذه التقسيمات والتفريعات والتشقيقات، نجد أنفسنا أمام أربعة أنواع من الوحدات السردية، موزعة بين نمطين شَكْلِيَيْن:

الوظائف (Fonctions)	1- الأنوية (Noyaux) (= الوظائف الأساسية) 2- الوسائط (Catalyses) (= الوظائف الثانوية)
الأمارات (Indices)	3-الأمارات (Indices) 4 المُخبِرات (Informants)

لكن بارط لا يعتبر هذا التصنيف كاملا إلا بإدراج ملاحظتين هامتين: الملاحظة الأولى هي أن الوحدة السردية الواحدة قد تنتمي في نفس الوقت إلى نمطين كبيرين: فـ«شُرْبُ الويسكي في بهو المطار» مثلا، قد يشكل «وسيطة» تنتمي إلى نمط «الوظائف»، لأنه يؤدي وظيفة ثانوية مرتبطة بوظيفة أساسية (نواة) هي الانتظار؛ ويكون في نفس الوقت «أمارة» دالة على طقس حضاري معين، يتمثل في الحداثة أو الراحة أو الذكرى أو غير ذلك... أما الملاحظة الثانية فهي إمكانُ إعادة توزيع هذه الأنواع الأربعة توزيعا آخر يطابق النموذج اللساني: فـ«الوسائط» و«الأمارات» و«المخبرات» لها كلها خاصية موحدة تكمن في أنها عبارة عن امتدادات (Expansions)؛ أما «الأنوية» فهي محكومة بمنطق معين يجعلها ضرورية وكافية في نفس الوقت، إنها ترسم هيكلا تملؤه الوحدات الأخرى حسب نمط تكاثر معين وحسب مبادئ لا نهائية[(1)].

وقد أعاد جان ميشيل أدام (J.-M. Adam) رسم هذا التوزيع البارطي من خلال الجدول البياني التالي[(2)]:



1. نفسه، ص17.

2. Jean-Michel Adam, Le récit, éd. PUF, coll. «Que sais-je?», p 45.

بعد تحديد الوحدات السردية وأنواعها وأنماطها، انتقل بارط إلى البحث في صيغ تجميعها وترابطها داخل النص السردي، واستكشاف القواعدِ التركيبية المتحكمة فيها. وبذلك انتقل من مستوى «الوحدة السردية» إلى مستوى «المتتالية السردية» (أو «المقطوعة السردية») (Séquence narrative) بصفتها تتكون من تسلسل وحدات سردية وفق ضوابط وحدود معينة.[1]

وللبحث في المتتاليات انطلق بارط أساسا من «الوظائف الأساسية» (أي الأنوية)؛ لأنها ترتبط في ما بينها منطقيا وزمنيا، فتشكل من ثمة هيكل الحكي وبنيته الوظيفية. أما الامتدادات فتكون تابعة للأنوية ومرتبطة بها («الوسائط»)، أو لا تخضع لقانون توليفي محدد («المخبرات» و»الأمارات»).

وبما أن المتتالية السردية تتكون من أنوية متسلسلة زمنيا ومنطقيا، فقد طرح بارط هنا السؤال المركزي للتفكير البنيوي عموما، وهو سؤال العلاقة بين «التتابع» و»التَّرَتُّب»، أي بين الزمن والمنطق: هل هناك «منطق لا زمني خلف زمن الحكي؟»، هل «يذوب النظام الزمني في بنية أساسية لا زمنية؟». إن التحليل البنيوي التزامني يقتضي تكسيرَ المضمون السردي والبحثَ في بنيته الشكلية.

وبناء على ذلك عرَّف بارط المتتالية السردية بأنها «تتابعٌ منطقي للأنوية المجتمعة فيما بينها بموجب علاقة تماسك». إنها تجميع صغير من الوظائف، داخل تنظيم رَبْطي يشكل الغطاء الوظيفي العام للمَحْكي. وهي تنفتح حين لا يكون لأحد عناصرها سابقٌ مرتبطٌ به، وتنغلق حين لا يكون لأحد عناصرها لاحِقٌ مُتَرَتِّبٌ عنه. ومثال ذلك المتتالية التالية: (طلب مشروب – الحصول عليه – استهلاكه – أداء ثمنه)؛ فهي متتالية مغلقة تُعَيِّنُ وظيفة أساسية واحدة، أي نواة واحدة.

وإذا كانت المتتالية تجميعا لوظائف سردية، فهي بدورها تشكل –في التحليل– عنصرا أو وحدة جديدة جاهزة للاشتغال الوظيفي داخل متتالية أكثر اتساعا؛ لذلك أشار بارط إلى إمكان التمييز بين «متتالية صغرى» (Microséquence) و»متتالية كبرى» (Macroséquence)؛ كما أشار أيضا إلى إمكانية تداخل المتتاليات فيما بينها، فنجد مثلا بعض أطراف المتتالية تدخل ضمن المتتالية التي قبلها أو التي بعدها، أي قبل أن تنتهي متتاليةٌ معينة يكون قد انغَرَسَ فيها الطرفالأول من متتالية لاحقة. غير أن أمرَ اندراج متتالية في أخرى أو تداخلهما يبقى متعلقا بتراتبية داخلية على المستوى الوظيفي، يتم رصدها لغايات تحليلية[2].

بعد تحديد الوحدات السردية، والمتتاليات التي تستوعبها، يأتي الدور على «الشخصيات» (Personnages)، التي ينبغي رسم وضعيتها البنيوية كذوات عاملية تضطلع بتحريك الأحداث. وفي هذا الصدد، رأى بارط أن اللسانيات تمدنا بالمفاهيم والتصورات الضرورية لتحديد الشخصيات

1. انظر تصورات بارط المتعلقة بالمتتاليات السردية، في دراسته:
- Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, p 18-21.

2. نفسه، ص21.

على المستوى العاملي ولتصنيفها على المستوى الوظيفي، لكن ذلك التحديد وذلك التصنيف يظلان ناقصين في غياب مستوى ثالث للوصف، هو المستوى السردي (Narratif). فالحكي لا يوجد دون سارد (Narrateur) ومسرود له (Narrataire)، تربط بينهما شيفرة (Code) سردية تتحدد وفقها جميعُ المكونات والوحدات الأخرى، كما ترتسم وفقها الفروقُ بين الشخصية والسارد والمؤلف؛ فـ«الذي يتكلم (في الحكي) ليس هو الذي يكتب (في الحياة)، والذي يكتب ليس هو الذي يعيش»[1].

إن «شيفرة السارد» -التي هي السرد- مثلها مثل اللسان، لا تعرف إلا نسقين من العلامات: الشخصية (personnel) واللّا- شخصية (a-personnel)؛ الأولى مرتبطة بضمير المتكلم (أنا) والثانية مرتبطة بضمير الغائب (هو). ولذلك فالشخصية باعتبارها ضميرا «لا تتحدد في الحكي بمواقفها أو قصدياتها أو سماتها، ولكن فقط بمكانها المسنن (codé) داخل الخطاب»[2]. فالكتابة اليوم -حسب بارط- ليست هي أن تحكي، ولكن أن تقول إنك تحكي وأن تحيل كل مرجع إلى فعل القول؛ والمؤلف الجيد- بناء على ذلك- ليس هو من يحكي حكايات جميلة، ولكن هو الذي يتكلم أكثر في الشفرة التي يتقاسم استعمالَها مع المُتَلَقّين. وبذلك يتحدد الحكي (récit) بصفته «كلاما» من «لسان» يحمل ميتالُغَتَهُ الخاصة.

ثالثا: لذة النص ومتعة القراءة

قُبَيْلَ نهاية الستينيات كان رولان بارط قد انتقل إلى أفق منهجي آخر؛ فقد تخلى عن توجهه البنيوي وعن مقارباته التزامنية ذات الطابع التقني الصارم لينفتح تدريجيا على المقاربات التأويلية التي تفتح دلالات النص وتُعيد -من ثمة- الاعتبارَ لذاتية القارئ وذوقه وانطباعاته. جاء هذا التحول في سياق انتشار الأبحاث التداولية ونظريات التواصل وبلاغة القراءة وجمالية التلقي وسيميائيات القراءة، فضلا عن شيوع التصورات الظاهراتية التي ترى أن الأشياء لا حقيقة لها إلا في لقاء الموضوع بالذات، وأن الأدب - بالتالي- لا معنى له إلا في لقاء النص بالقارئ.

وقد تجسدت هذه النقلة المنهجية الكبرى في تصورات أساسية ومفاهيم مركزية، كما تحققت من خلال نماذج تطبيقية هامة أعطت لتلك التصورات والمفاهيم مداها العَمَلي على مستوى التحليل والدراسة:

- **تصورات ومفاهيم**

يمكن تركيز أبرز التصورات وأهم المفاهيم التي جسدت انتقال بارط من البنيوية إلى ما بعد البنيوية في صياغات من قبيل: موت المؤلف وولادة القارئ؛ من مفهوم «النتاج» إلى مفهوم

1. نفسه، ص25.
2. نفسه، ص22.

«النص»؛ من انغلاق النص ووَحْدَته إلى انفتاحه وتَعَدُّدِيَّته؛ من مضمون النص إلى لَذَّته؛ من القراءة التفسيرية الشارحة إلى مُتْعَة القراءة...

فقد ذهب بارط إلى أن «المؤِلّف» مقولة تاريخية ظهرت في سياق النظام الاجتماعي البورجوازي ونمطه الاقتصادي الرأسمالي، الذي كان بحاجة إلى مفهوم «المِلكية» باعتبارها صورة وهمية يقتضيها رأس المال ومنطق الاستهلاك. كما أنها مقولة ميتافيزيقية مرتبطة بمُسَلَّمة «الأصل» الذي لا أصل له.[1]

فبعد أن كان الحكي في المجتمعات القديمة لا يرتبط بشخص معين، قَدْرَ ما يرتبط بناقل حكيم أو حكواتي ماهر ينقل الأحداث، أصبحت صورة الأدب في المجتمعات الحديثة متمركزة حول المؤلف وشخصه وتاريخه وذوقه وميولاته، وصار أقصى ما يطمح إليه النقد هو أن يقول -مثلا- إن أعمال شارل بودلير (Ch. Baudelaire) تُجَسِّد إخفاقاته كإنسان، وأعمال فان كوخ (V. van Gogh) تُجَسِّد جنونه، وأعمال بيّطور إِليتْش تشيكوفسكي (P.I. Tchaïkovski) تُمَثِّل رذائله؛ فأصبحنا نبحث دائما عن تفسير العمل عند مَن أنتجه، كما لو أن صوت المؤِلّف وحده ما يمنحنا الثقة.

أشار بارط إلى أن بعضَ الكُتّاب حاولوا منذ مدة تقويضَ إمبراطورية المؤلف: فقد دعا مالارمي إلى إحلال اللغة محل المؤِلّف؛ لأنها هي مصدر العمل الأدبي وهي التي تتكلم فيه. فالكتابة تصل باللغة إلى حيث لا يصل المؤلف، وبالتالي فهي التي تَبْلُغ إلى القارئ وليس المؤِلّف. كما شَكَّكَ بول فاليري (P. Valery) في موقع المؤِلّف ودوره فأولى اهتمامَه للطبيعة اللسانية في النص وللشرط اللغوي الأساسي في الأدب. أما مارسيل بروست (M. Proust) فقد عمل على تشويش العلاقة بين الكاتب وشخصياته؛ وذلك حين جعل السارد هو الشخص الذي يريد أن يضطلع بالكتابة. كما أن الكُتّاب السورياليين-من جهتهم- أوكلوا إلى اليَدِ أَمْرَ كتابة ما لا يعرفه الرأسُ نفسُه (الكتابة الآلية)، معتمدين في ذلك تجربةَ الكتابة المتعددة المؤِلّفين، ومن ثمة انتهكوا قُدْسِيَّة المؤِلّف.

كما أن اللسانيات قدمت أداة تحليلية ثمينة لتحطيم أسطورة المؤلف، وذلك من خلال تصور التلفظ باعتباره عملية فارغة تشتغل بشكل جيد دون أن يكون ضروريا مَلْؤها بشخص المتكلم. فمن الناحية اللسانية، لم يعد المؤِلّف أكثر من كونه ذلك الذي يكتب، كما أن (أنا) ليست شيئا آخر إلا ذلك الذي يقول (أنا): فاللغة تعرف «الفاعل» وليس «الشخص»، وهذا الفاعل يكون فارغا خارج التلفظ الذي يحدده.

1. Roland Barthes, The Death of the Author, Aspen Magazine, n° 5-6/ 1967.
نُشرَ مقال «موت المؤِلّف» أول الأمر بالإنجليزية سنة 1967، ثم أُعيدَ نشرُه بالفرنسية في مجلة (Mantéia) سنة 1968.
ثمَ بعد ذلك ضُمَّ إلى مقالات أخرى شملها كتاب «هسيس اللغة»:
- Roland Barthes, La mort de l’auteur, revue Mantéia, n° 5/ 1968.
- Roland Barthes, Le bruissement de la langue- Essais critiques IV, PP63-69.

فإذا كان المؤلف يوجد زمنيا قبل كتابه، فهناك «الكاتب الناسخ» (Scripteur) الذي لا يوجد إلا في زمن التلفظ، بصفته ذاتا تضطلع بتَلَفُّظ لا مضمون له (ولا ملفوظ له) إلا ذلك الفعل الذي تحقق به ومن خلاله. وبالتالي فالكتابة لَم تعدً تعني عمليةَ تسجيل وقائع أو تقريرا أو تمثيلا لواقع ما، بقدر ما هي فعل إنجازي (performatif) بالمعنى الذي تقدمه نظريةُ أفعال الكلام عند مدرسة أوكسفورد (أوستين (John Austin) وسورل (John Searle)).

وهكذا فالنص لا يُصنَعُ من سلسلة كلمات تقدم معنى واحدا يجد مصدره عند المؤلف، بل هو فضاء ذو أبعاد متعددة يشتغل فيه «الكاتب- الناسخ» بمعجم ضخم يغرف من اللغة وينسج الإحالات القادمة من آلاف العائلات الثقافية.

إن النص- في حقيقته- لا يخضع لمفهوم الانتساب، ولا يُذْكَر اسمُ مؤلِّفه إلا في إطار لعبة نصية يحضر فيه بصفته مدعوا ضمن المدعوين، مُجَرَّدًا من أية أُبُوَّة أو صفة؛ فـ «الـ (أنا) التي تكتب النص هي الأخرى ليست إلا (أنا) من ورق». وهكذا، إذا كانَ النتاج قابلا لأن يُحَدَّدَ من حيث جنسه وتاريخه وتبعيته للمؤسسة الأدبية ونسبته لمؤلفه، فالنص يتمدد في شبكة واسعة من التناصات التي تسمح له بأن يُقْرَأ دون ضمانة مؤلفه. إن الذي يتكلم في النص ليس هو المؤلف بل هي اللغة ذاتها.

إن الكتابة فضاء محايد يضيع فيه صوت المؤلف، فتحل محله الأفعال التأويلية التي يقوم بها القُرّاء؛ لذلك ينبغي -حسب بارط- إقبارُ مفهوم «المؤلِّف» ليحل محله مفهومُ «الكتابة»، التي لا تخضع للحدود الزمنية، والتي تسمح بظهور مقولة أساسية في مرحلة ما بعد البنيوية، هي مقولة «القارئ». وكما قال بارط، فإن «ولادة القارئ يجب أن يكون ثمنُها موتُ المؤلِّف».

وانسجاما مع مقولة «موت المؤلف» - دعا بارط إلى استبدال مفهوم «النص» (Texte) بمفهوم «النِّتاج» (Œuvre)؛ وذلك على أساس أن النِّتاج جسمٌ مادي محسوس، يشغل حيزا في الفضاء، ويخضع للزمن الكرونولوجي، نراه بأعيننا ونمسكه بأيدينا. أما النص فهو حقل منهجي إدراكي، لا يُرى ولا يُسمع إلا من داخل الخطاب. إنه قابع في اللغة، يشتغل وفقَ بعض القواعد أو ضدَّها. فإذا كان النتاج ثابتا ومحدودا فإن النص متحرك ولا نهائي، يخترق النتاجات عن طريق التَّناصَّات؛ لا يتوقف عن الاشتغال، ولا يؤول إلى رَفٍّ من رفوف المكتبات أو الخزانات[1].

فإذا كان النتاج يحتضن مدلولا واضحا فيشكل موضوعا لفقه اللغة أو ينطوي على مدلول مستغلق فيكون موضوعا للهيرمينوطيقا، فإن النص يقوم على الدوال التي تحيل على بعضها،

---

1. Roland Barthes, De l'œuvre au texte, Revue d'esthétique, Librairie C. Klincksieck, Paris, 3ème trimestre/ 1971.

نُشرَ هذا المقال أول الأمر في «مجلة علم الجمال» سنة 1971، ثم بعد ذلك ضُمَّ إلى مقالات أخرى صدرت في كتاب «هسيس اللغة»:

- Barthes, Roland, De l'oeuvre au texte, in. Le bruissement de la langue, éd. Seuil, Paris, 1984, p69-77.

فتخلق بذلك لعبة نصية تتراجع فيها المدلولات وتُؤَجَّلُ باستمرار. فتوليد الدوال في حقل النص لا يتحقق بطريقة عضوية أو هيرمينوطيقية وإنما بطريقة «مجازية» (métonymique)، أي عن طريق المجاورات والتجميعات والتغيرات؛ وهذا ما يجعل النص مجالا رمزيا مفتوحا وبعيدا عن أي تَمَرْكُز دلالي مُكَرَّس.

فالنص –على خلاف النتاج– كيانٌ متعدد (pluriel)؛ وتَعَدُّدُه لا يرجع إلى كثرة معانيه بقدر ما يرجع إلى التعدد في المعنى الواحد نفسه، كما أنه لا يعود إلى غموض مضامينه ومدلولاته بقدر ما يعود إلى تعدد أصوات الدوال التي تشكل نسيجه. إنه خليط من التناصات والإحالات والأصداء واللغات الثقافية غير المحدودة، وهو عوض أن يجمعها ضِمْنَ بناءٍ زائفٍ يُشَتِّتُها في جميع الاتجاهات؛ لأنه ليس مكانا تستقر فيه المعاني وإنما هو مَمَرٌّ عُبورٍ لها.

إن النص كيان فوضوي مُفارِق، لا يخضع لتراتبية ما أو لتقطيع أجناسي أو لنظام عقلاني أو لقواعد مدرسية. فهو– على العكس من ذلك– يقوم على تخريب التصنيفات وتمزيق التراتبيات وتجاوز القواعد، ليتجه إلى ما وراء الحدود، ويخترق المعتقدات الراسخة والآراء الشائعة التي تُكَرِّسُها وسائل الإعلام الجماهيرية.

يتضمن النص المتعدد شبكات دلالية كثيرة وأنساقا من المعنى غير مُحَدَّدَة، تجعله «مَجَرَّةً من الدوال وليس بِنْيَةً من المدلولات». فهو ليس «بِنْيَة» (structure) وإنما عمليةُ «بَنْيَنَة» (structuration)، كما أنه ليسَ «منتوجا» (produit) وإنما عمليةَ «إنتاج» (production). ومثال ذلك النص السردي، الذي لا يقدم بنية سردية أو نحوا أو منطقا للحكي، بقدر ما يدفع القارئ إلى المشاركة في إنتاج النص من خلال الكتابة والتأويل غير المحدودين.[1]

ويرى بارط أن «باب الولوج إلى التعدد الدلالي للنص» يكمن في مستواه الإيحائي (connotatif)؛ لأن هذا المستوى هو الذي يربط النص بجميع النصوص السابقة واللاحقة، فيفتح شيفراته نحو العالم[2]. والقراءة إذ تتسلل إلى إيحاءات النص فهي تزيد من انفتاحه، لأن القارئ نفسه ليس إلا نصوصا وشفرات غير محدودة.[3]

انطلاقا من هذه التصورات، بلور بارط نظرة جديدة للنص قائمة على مبدإ «اللذة». فالنص الذي يقدم اللذة يكون نصا مكتوبا بلذة، والكتابة هي في نهاية المطاف عِلْمُ مُتَع اللغة، وهذه المُتَع تتحقق من خلال خَرْق حدود اللغة واختراق قوانينها المعجمية والإيقاعية والدلالية والتركيبية، ومن خلال ذلك انتهاكِ قُدْسِيَّتها الإيديولوجية وقِيَمِها الثقافية وتقاليدِها السياسية[4].

1. R. Barthes, S/Z, p 11-12.

2. نفسه، ص14–15.

3. نفسه، ص16–18.

4. Roland Barthes, Le plaisir du texte, éd. Seuil, Paris/ 1973.

ولأن النص يُعَرّي العلاقات الاجتماعية واللغوية، فهو بذلك يُحَرِّك نزوات القارئ ويثير دوافعه الغريزية، فيدفعه إلى أن يتجاوز دور المستهلك، وإلى أن يقلص المسافة بين الكتابة والقراءة، فيضطلع بهما معا ويعيد إنتاج النص بالقراءة الفعالة. فأن تقرأ يعني أن تلعب؛ تلعبَ بالنَّصِّ وتلعبَ النَّصَّ (كما يلعب الموسيقي نَصَّ المقطوعَةِ المكتوب). وبذلك يتعاون القارئ ويشارك في تَحَقُّقِ النص.

• نماذج تطبيقية

تجسدت المبادئ المنهجية والتصورات النظرية المشار إليها أعلاه على المستوى النقدي في دراسات ومقاربات عديدة أنجزها بارط حول نصوص أدبية معينة. من ذلك دراستُه قصةَ «سرازين» لبالزاك (de BalzacHonoré)، في كتابه «سرازين/ زراسين» الصادر سنة 1970؛ ومن ذلك مقارباته لنصوص فرانسوا دو ساد (François de Sade) وجان بابْتيس فوريي (J. B. Fourier) وإينْياك دو لُويُولا (I. de Loyola)، في كتابه «ساد وفوريي ولويولا» الصادر سنة 1976؛ ومن ذلك أيضا تأملاته العاشقة لأعمال روائية وشعرية ومسرحية وفنية، في كتابه «مقاطع من خطاب عاشق» الصادر سنة 1977.

فالكتاب الثالث (الذي يضم دروسا كان بارط يلقيها في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا (EPHE) خلال الموسمين الجامعيين 74-1975 و75-1976) يرتكز بالأساس على حرية القارئ وفعالية القراءة؛ فهو يقدم قراءات ذاتية عاشقة من منظور الحب بصفته ظاهرةً إنسانية كونية، بعيدا عن النظريات والمفاهيم المجردة، وفي منأى عن أي تخطيط منهجي صارم.[1]

أما الكتاب الثاني، فهو يجسد مقولة فصل الدال عن المدلول، حيث ترك بارط المحتويات جانبا ليركز على الدوال وحدها، وبذلك فصل النص عن ضماناته المتصلة بكاتبه، ليبقى أمام اللغة. وقد كشف في هذا الصدد كيف أن الكُتّاب الثلاثة (ساد وفوريي ولويولا) يختلفون عن بعضهم البعض، حيث يُعْتَبر الأولُ كاتبا منبوذا والثاني فيلسوفا طوباويا والثالث يَسوعِيا مُبَجَّلًا؛ غير أنهم يلتقون ويشتركون في هوسهم بالتصنيف والتقطيع اللذين يُفضيان إلى خلق لغات خاصة. فكل واحد منهم قد اخترق اللغةَ العامة ليخلق لغته الخاصة: أسس دو ساد لغةَ المتعة الأيروسية، وأسس فوريي لغة السعادة الاجتماعية، وأسس دو لويولا لغة الحساب الإلهي. وقد كان المبدأُ المُوَجِّه لبارط في هذا الكتاب هو «قول كل ما يمكن قوله عن النص، دون اعتبار حقيقي لما يقوله، وإنما لكيف يقوله».[2]

وأما الكتاب الأول، فهو النموذج التطبيقي الذي يُبْرِزُ -أكثر من غيره- المنحى النقدي للتصورات النظرية والمبادئ المنهجية الموجِّهة لهذه المرحلة الَثالثة من مسار رولان بارط في مجال

1. Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux, éd. Seuil, Paris/ 1977.
2. Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola, éd. Seuil, Paris/ 1971.

الدراسة الأدبية؛ حيث مارس التحليل المِجْهَري للسرد من منظور تأويلي يتم فيه بناء الدلالة والمعنى بالاعتماد فقط على انفتاح النص ويقظة القارئ.[1]

ففي دراسته لقصة بالزاك التي تحمل عنوان «سرازين» (Sarrasine)، دعا إلى نَسْفِ التصورات السائدة التي تسجن النص الأدبي في مدلول واحد ونهائي، وتغض الطرف عن تعدده الدلالي وعن انفتاحه أمام التأويلات المتعددة والمتباينة التي تُغني تعدديتَه وإمكاناتِه.[2]

قَسَّمَ النص (الذي يتضمن 1300 كلمة) إلى سلسلة من المقاطع المتتابعة، التي حددها في 561 وحدة قرائية (unités de lecture). وقد جاء تحديد هذه الوحدات (أو «القريئات» (lexies) كما سماها) عَفْوَ الخاطر وفي منأى عن أية مسؤولية منهجية، ودون أية تراتبية أو نَمْذَجَة أو تمثيلية([3]). فالقريئة –حسب بارط– قد تشمل بعض الكلمات وقد تضم بعض الجمل، لأن حجمها يتوقف على مدى كثافة الإيحاءات التي تتغير حسب لحظات النص وحسب تقديرات القارئ([4]).

انطلاقا من قراءات عديدة ومتكررة للقريئات الثلاث الأولى في قصة سارازين (العنوان ثم جملة كبرى مركبة = ثلاث قريئات)، اكتشف بارط خمس شيفرات (code) اعتبر أنها تضيء النص بأكمله: الشيفرة الهيرمينوطيقية (herméneutique) الكامنة في وجود لغز يتم الكشف عنه في لحظة لاحقة من لحظات النص؛ والشيفرة الموضوعاتية (Thématique) أو الدلالية (sémique) المتعلقة بالوحدات الدلالية التي يقدمها النص؛ والشيفرة الرمزية (symbolique) المرتبطة بوجود شبكة من الرموز المتعالقة فيما بينها والتي تقدم فَهْماً سيميائيا عاما للنص؛ والشيفرة السلوكية أو الحدثية (proaïritique)، التي تشمل أحداث القصة وتسلسلها؛ ثم الشيفرة الثقافية (culturel) المتعلقة بما تقدمه القصة من معرفة أو علم أو حكمة.[5]

وفي تحليله للشيفرة الرمزية –مثلا– يكتشف ثلاثة رموز داخل القصة، وهي «الذهب» و«المعنى» و«الجنس». وقد وصل هذه الرمـوز على التوالي بثلاث نظريات معرفية؛ وصل الذهب بماركس (Karl Heinrich Marx) والمعنى بأرسطو و الجنس بفرويد. وبما أن القصة تحكي عن رجل مخصي إسمه (zambinella) وعن نَحّات إسمه (Sarrasine) تم اغتياله لأنه أحب هذا الرجل معتقدا أنه امرأة، فقد اعتبر بارط القصةَ تحيل إلى العدم (le néant): طبقة برجوازية جديدة تأتي من العدم، وذهب يأتي من العدم وإخـصاء يحيل على العدم، أي إلى امرأة ليست امرأة.[6]

---

1. R. Barthes, S/Z, éd. Seuil, Paris/ 1970.

2. نفسه، ص12.
3. نفسه، ص20.
4. نفسه، ص20–21.
5. نفسه، ص24–27.
6. نفسه، ص77.

كما أنه ربط حرف (z) بأسماء كل من سارازين وزامبنيلا وبالزاك، واعتبره يمثل الانحراف والنقل والتحول: ففي (Zambinella) خطأ إملائي حيث نجد حرف (Z) عوض (S)، وفي ذلك تعبير رمزي عن الإخصاء. و(Sarrasine) اعتقد أن زامبنيلا في وضع حقيقي، أي أنه امرأة فعلا، لذلك غابت عن اسمه (z) وعوضتها (S). هذا بالإضافة إلى أن (Z) و(S) يعكس كل منهما الآخر في المرآة، وربما كانت هذه المرآة هي اسم (Balzac) نفسه.[1]

هكذا إذن، فتح بارط النَّصَّ على التأويل النفسي والاجتماعي، فاستحضر تصورات جاك لاكان وجوليت كريستيفا (J. Kristeva) ووَجَّهَها وِجْهَةً تفكيكية واضحة، لكنه وَسَمَها بطابعه الخاص. فلكي ننتبه إلى خصوصية النص «يجب ألا نسعى إلى بَنْيَنَتِه في كُتَلٍ كبيرة»[2]، و«عوض أن نُبَنْيِنَهُ ونَجْمَعَهُ، ينبغي أن ننشره ونُشَتِّته»[3].

* * * * *

سعينا في هذه المقالة إلى رسم أبرز المراحل التي تجسد تطورَ تصورات رولان بارط في علاقتها بتطور النقد الأدبي المعاصر وتحولاته. وقد اتجهنا في هذا المسعى اتجاها إشاريا عاما، مشفوعا باستحضار نماذج دالة تمثل أعمال بارط حسب المراحل الثلاث المقترحة. لذلك يمكن أن تشكل هذه المقالة بالنسبة للباحثين مدخلا لإعادة قراءة أعمال بارط ودراستها في سياقاتها المعرفية والمنهجية؛ فمن شأن ذلك أن يرسم خصوصيات النقد الأدبي خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ومن ثَمَّة يفتح الباب لفهم التطورات اللاحقة خلال بداية القرن الواحد والعشرين.

وقبل الختام، يجدر بنا أن نطرح السؤال: هل كانت هذه المراحل المنهجية منعزلة ومنفصلة بعضها عن بعض؟ هل كان بارط –ومعه النقد الأدبي خلال تلك الفترة– يقفز قفزا طوليا من مرحلة إلى أخرى، دون سياقات ماهِدة ولا امتدادات شاهدة؟ هل حقا كان بارط يستبدل منهجا بمنهج كما تُستَبْدَلُ الملابس؟

إن القراءة المتأنية والفاحصة لمجموع أعمال بارط، من ما قبل الخمسينيات إلى الثمانينيات، تسمح للباحث بأن يتبين الخيوط المنهجية الرفيعة والمقاصد الفكرية العميقة التي تخترق تلك الأعمال وتَعْبُرُ تلك المراحل. أما الخيوط المنهجية فتتمثل في المقاربة المنهجية السيميائية التي تُمُدُّه بالرؤية النسقية وبالمفاهيم والأدوات الإجرائية؛ وأما المقاصد الفكرية فتتمثل في استراتيجيات التفكيك التي تُحَرِّك تلك المقاربة، والتي تتحقق بكيفيات مختلفة، حسب المراحل المنهجية، وعلى وَفْقَ السياقات المعرفية الحاضنة لها.

1. نفسه، ص113.
2. نفسه، ص18.
3. نفسه، ص20–21.

فمن مظاهر المقاربة السيميائية التي لازمت أعمال بارط، تلك المفاهيم الأساسية التي بنى عليها تصوراته في كل مرحلة من المراحل:

في المرحلة الأولى -التي اصطلحنا عليها «تاريخية الكتابة»- لم يكن بارط سجين المفاهيم التاريخية الموروثة عن المدرسة اللّانصونية، والتي تنظر إلى الأدب على أنه وثيقة تعكس المرحلة التاريخية بأحداثها الاجتماعية والسياسية، كما أنه لم يَرْتَهن بتصورات سوسيولوجيا الأدب القائمة على تماثل البنيات الاجتماعية مع المضامين والأشكال الأَدبية، ولم يكن تابعا لتصورات السيكولوجيا الأدبية التي تعتبر النصوص انعكاسا لأحلام الكُتّاب ونزعاتهم اللاشعورية...

فقد بنى تصوره أولا على علاقة الأدب بالتاريخ، ثم نقله إلى بَحْثِ علاقة الأدب بذاته، ثم حَرَّكَهُ نحو تَأَمُّلِ علاقةِ الأدب بذات القارئ؛ لكن ذلك كله قد تم في إطار رؤية سيميائية مُنْطَلَقُها التمييزُ مبدئيا بيَن اللغة كنسق جمعي والكلام كنتاج فردي. وعلى هذا الأساس اللساني السيميائي بَلْوَرَ جميعَ المفاهيم والتصورات التي اعتمدتها ممارستُه النقدية في المرحلة البنيوية وما قبلها وما بعدها، ومنها مفاهيم الأسلوب والكتابة والخِطاب والقصة والدال والمدلول والكتابة والنص والكاتب والكَتَّاب والناسخ وغير ذلك مما رأينا. لذلك فقد كان مشروع بارط في مجال نظرية الأدب ونقده يندرج -بمراحله الثلاث- في إطار مشروعه السيميائي العام.

أما استراتيجية التفكيك، فهي تتعلق بتحليل التمظهرات الثقافية لإيديولوجيا الطبقات الإيديولوجية المهيمنة وكَشْف ما تقوم عليه من مغالطات. من ذلك تفكيك النسق اللساني المهيمن، الذي يُقَدَّمُ على أنه المرجع الدلالي الوحيد والأوحد، الذي يتضمن الرؤية الطبيعية الكونية للعالم؛ ومن ذلك تفكيك مفهوم الجنس الأدبي، المُقَدَّمُ على أنه نتاج طبيعي للتطور الاجتماعي؛ ومن ذلك أيضا تفكيك الدلالات الاعتباطية للنصوص، التي يتم تقديمها على أنها رسائل خالدة وحقائق جوهرية قائمة لا يملك القارئ إلا أن يصل إليها بمنتهى الاحترام والتبجيل.

هذه هي تفكيكية بارط، التي رافقته في كل أعماله، سواء منها أعمال النقد الأدبي أم كتاباته السيميائية عموما. إنها مقصدية تفكيكية عميقة، ذات جذور نيتشوية (F. Nietzsche) لا تخفى على الباحث، غير أنها تحققت بأدوات مختلفة حسب المراحل: تحققت بأدوات المقاربة التاريخية والسوسيولوجيا الوجودية في المرحلة الأولى، وتحققت بأدوات التحليل البنيوي التزامني في المرحلة الثانية، ثم تحققت بأدوات القراءة الأبيقورية العاشقة في المرحلة الثالثة.

المصادر والمراجع

1. المترجمة

- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3/ 1985م.

2. الأجنبية

- Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générales, publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye, édition critique préparée par Tullio De Mauro, éd. Payot, Paris/ 1985.
- Jean-Michel Adam, Le récit, éd. PUF, coll. «Que sais-je?»,Paris, 2ème edition/ 1987.
- Roger Philippe, Barthes dans les années Marx, in. Communications, N° 63/ 1996.
- Roland Barthes:
  - Introduction à l'analyse structurale des récits, in. Communications, Volume 8/ 1966.
  - Le bruissement de la langue- Essais critiques IV, éd. Seuil, Paris/ 1984.
  - De l'oeuvre au texte, in. Le bruissement de la langue, éd. Seuil, Paris/ 1984.
  - S/Z, éd. Seuil, Paris/ 1970.
- Thierry Leguay, Roland Barthes: bibliographie générale, op. cit

المثاقفة النقدية وإشكالية المناهج
في النقد الأدبي العربي المعاصر

محمد خرماش(*)

تقديم

هناك توجه قوي نحو استشراف الجديد في مختلف مجالات النقد الأدبي، وهذا الجديد يتعلق طبعا بالثقافة النقدية، بنظرية النقد الأدبي، بالمعرفة الأدبية، بطرائق الدراسة والتحليل، وبأهمية الخطاب النقدي وموقعه بالنظر إلى الخطابات الأخرى. ولعل الفكرة الكامنة وراء ذلك تهدف إلى الدفع بعجلة النقد الأدبي العربي للانخراط ضمن مسيرة النقد العالمي في هذا القرن الجديد، وهي فكرة جدية وجادة تنم عن غيرة ثقافية قومية، وعن روح تقدمية عاملة. وتمشيا مع هذه الرؤية التقويمية، فقد اختار البحث أن يتطرق إلى مسألة المثاقفة النقدية، وانعكاساتها على الموقف أو المواقف من إشكالية المناهج في النقد الأدبي العربي، التي هي إشكالية صميمية ومعقدة في الثقافة النقدية العربية قد تبتدئ بمدى فهم المنهج وتفعيله، وقد لا تنتهي عند مسألة إقراره أو رفضه. وبما أنه لم يعد من الممكن إقامة دراسة أدبية جادة، أو ممارسة عملية نقدية علمية مثمرة بغير الاستناد إلى رؤية واضحة أو اختيار منهجي مقنع، فقد أصبح من إيجابيات التفكير النقدي العمل على إثرائه بمعرفة الجديد في ميادينه المختلفة؛ من أجل تقويته وتنشيطه وحفزه على المحاورة والمشاركة والإسهام الفعال، وهو مسوّغ الحديث عن دينامية المثاقفة النقدية في مطلع قرن مرهص بعولمة كاسحة لكل شيء، وفي كل شيء.

1. عن الثقافة والمثاقفة

كلمة «الثقافة» من اللفظ العربي: ثقَّف يثقف الرمحَ؛ أي: قوّمه، ولطالما استُعملت هذه الكلمة للإحالة على التميز الفكري والأدبي والاجتماعي، سواء تعلق الأمر بالأفراد أم الجماعات. وهو ما كان يُفهم من معاني كلمة «أدب» الملتصقة منذ القديم بمفهوم الثقافة الشامل للتحضر والاستقامة والإبداع والرقي بكل جوانب الحياة، وقد قال الحسن بن سهل عن الأدب مثلا: «الآداب عشرة: ثلاثة هندية، وثلاثة أنوشروانية، وثلاثة عربية، وواحدة أربت عليهن»، وذكر من ذلك الطب

*. أستاذ النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس.

والحكمة والهندسة والفروسية ولعب الصوالج وغيرها، وختم بمقطعات الشعر ونوادره؛ أي بما يعني كل ما يشرف الإنسان، ويحفظ حياته، ويدرج بها في مدارج الرقي والإبداع، وهو ما يمكن أن يكون مرادفا لمفهوم «الثقافة» عموما. ويُفهم من هذا كذلك أن هذه العناصر والمكونات لصيقة بالتربية والتعليم والتكوين، وهو مدلول ضارب في القدم كذلك؛ حيث كان مفهوم الأدب، أيضا، يعني التربية والتثقيف وتقويم الشخصية والإعداد لتحمل المسؤوليات الكبرى في الدولة أو في المجتمع، وكان المعلم أو المربي يُعرف بالمؤدّب، وكان يقال له: أدب الطفل؛ أي علمه وثقفه لينشأ بشخصية سوية ومستقيمة وقادرة على مواجهة الصعوبات، وحل المعضلات، وتحمل المسؤوليات.

و»الثقافة» مكافئ عربي للّفظ الغربي: culture، المرادف للزراعة أو الفلاحة؛ بمعنى أن الثقافة تكوين للإنسان، وزراعة للمعلومات والقيم والسلوكات التي ترقيه، وتنمي عقله ومنطقه وقدرته على تفهم حقيقة الأمور، وتمييز الصالح من الطالح، والحق من الباطل، والصواب من الخطإ، والمفيد من المضرّ... الخ. ولذلك تُعرِّفها بعض الموسوعات مثلا بأنها «مجموع العادات والمعتقدات والأفكار والأذواق الجمالية والمعارف التقنية التي تحكم محيط الإنسان، وتساعد على ضبطه وتنظيمه» (universalis 5). وهو تعريف شامل وشاسع، كما نرى، يضم كل المكونات والمؤثرات التي تصاحب حياة الإنسان، وتنظم وجوده. وطبعا لا يمكن استعراض كل التعريفات الواردة بكثرة، وبحسب الميدان أو المجال أو الزاوية التي يُنظر منها إليها، ونحن نريد تقريب الصورة العامة فقط لنخلص إلى ما يقرّبنا من صورة أو تصور الثقافة العربية الحديثة أو المعاصرة، وجدليتها القائمة مع النقد الأدبي سلبا وإيجابا.

وقد ظهرت الدراسات الثقافية المعاصرة لتصنيف الثقافات التي يُنتجها الإنسان، وبخاصة في المجموعات التي تم تهميشها وتحقير ثقافتها من أجل السيطرة عليها سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، وكان هذا التصور وليد الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية المعاصرة، وبخاصة الدراسات الماركسية والفلسفية التي تم تطعيمها بتصورات ثقافية جديدة، وخاصة ما عرفه مفهوم «الثقافة» على يد أمثال غرامشي وباختين واليسار الفرنسي والأوروبي عموما.

وأما مصطلح «المثاقفة» أو «التثاقف» Acculturation، فقد استُعمل منذ 1880 للدلالة على التداخل الحاصل بين مختلف الحضارات والثقافات على مستوى التأثير والتأثر والاستيعاب والتمثّل والتعديل وما إلى ذلك، سواء من وجهة نظر السيكولوجيا الاجتماعية أو الأنثروبولوجيا الثقافية أو التاريخ. وقد حددته مدونة «لينتون وهيرسكوفيتش» Linton et Herskovits لسنة 1936 بأنه «مجموع الظواهر الناتجة عن الاتصال المباشر والمستمر بين مجموعة أفراد أو ثقافات مختلفة، مع ما يترتب عن ذلك من تغيُّرات في الأنماط الثقافية لهذه المجموعة أو تلك»[1]. وعرف الباحث

1. نقلا عن بحث لـ «باستيد روجيه Bastid Roger» في موسوعة «Universalis V» بعنوان: «المثاقفة» Acculturation

الاجتماعي الفرنسي «ميشيل دو كوستر» Michel De Coster المثاقفة بأنها «مجموع التفاعلات التي تحدث نتيجة شكل من أشكال الاتصال بين الثقافات المختلفة؛ كالتأثير والتأثر والاستيراد والحوار والرفض والتمثّل وغير ذلك مما يؤدي إلى ظهور عناصر جديدة في طريقة التفكير، وأسلوب معالجة القضايا، وتحليل الإشكاليات؛ ومما يعني أن التركيبية الثقافية والمفاهيمية لا يمكن أن تبقى أو تعود، بحال من الأحوال، إلى ما كانت عليه قبل هذه العملية»[1]. وبحسب الدراسات المنجزة في هذا المجال أيضا، فإن التفاعل التثاقفي يرجُح في هذا الاتجاه أو ذاك، تبعا للعوامل السياقية المصاحبة له؛ مثل الحاجة والقوة ودرجة التقارب أو التنافر ومدى ديناميكية الكتل المتفاعلة، وسهولة التواصل والتفاهم، وما إلى ذلك؛ لكن ما يحدث من تغيُّرات جذرية في البنيات الثقافية الأصلية، وفي بؤرها المركزية، يترسخ نهائيا في التمثلات الجديدة؛ ومن ثمّ، يختلف كل وضع تثاقفي، في بيئة ما أو في زمان ما، عما قبله وعما بعده، علما بأن عملية المثاقفة لم تعد حرة أو صدفوية في كثير من الميادين، بل أصبحت لها قوالب وتدابير وتوجيهات معينة محسوبة العواقب والنتائج؛ ولذلك تُرسم لها استراتيجية أو استراتيجيات مسبقة درءا للانزلاقات أو التحريفات الخطيرة، وسعيا إلى تحقيق ما يخدم الغرض المقصود من العملية برمتها؛ كالاستفادة العلمية أو التقدم الفكري دون المساس بالجوهر الأنطولوجي للكيانات المتثاقفة. ولعل هذه القيمة الحساسة هي ما عوّلت، وتعوّل، عليها القوى المحركة منذ ثقافات القوميات والأمميات إلى ثقافات العولميات وما بعد العولميات. وإذا كان الأمر كذلك، فلا بد إذن من أن يكون لكل فعل، في هذه العمليات الخطيرة، رد فعل من جنسه، وفي مستواه كي يتحقق التوازن المطلوب، وهذا ما نحاول رصده في المشهد النقدي العربي وإشكالية المثاقفة المنهجية فيه. ومن الجائز القول في البداية إنّ حركية المثاقفة النقدية في العالم العربي، الناتجة عن حركية تاريخه الحديث والمعاصر، وعن التقلبات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عرفها أثناء فترة التدافع الاستعماري، أو حتى بعد استعادة الاستقلال الوطني، هي التي أحدثت تغيرا جذريا في مناهج التفكير النقدي، وفي طرائق التعامل مع الإنتاج الأدبي. كما أدت إلى إعادة طرح المشروع الثقافي برمته، وإعادة النظر فيه. وقد كان طبيعيا في مثل تلك الحركية أن تحتل جدلية الأدبي والاجتماعي موقعا متقدما في إشكالية المناهج المستقطبة، كما كان من الصعب فصل حركية التثاقف المنهجي عن حركية التركيبة الثقافية المتبلورة، وعن البنيات الاجتماعية والتيارات الوطنية والقومية والعالمية؛ الأمرُ الذي يساعد على تحديد التصنيفات الممكنة في مضمارها.

ومن المؤكد أن حركية الثقافة النقدية الحديثة في العالم العربي قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالتطورات التاريخية والاجتماعية منذ بدايات القرن العشرين، الشيء الذي دفع إلى إعادة النظر في كثير من التصورات والمفاهيم الثقافية بكاملها، وجعل مسألة العلاقة بين ما هو أدبي وما هو سياسي تحتل موقعا بارزا في كل ذلك؛ فكان أن وجد النقد الأدبي نفسه في الواجهة، وكان عليه

1. Michel De Coster, L'acculturation - diogène (Revue), N° 73/ 1971, p 28 et suite.

أن يجدد آلياته في العمل؛ فتعلق بما أمكن استيعابه من المناهج؛ مثل المنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي، والمنهج الواقعي الاشتراكي، وغيرها. وحينما بدأ المد البنيوي يصل إلى بعض أصقاع العالم العربي ظهرت بعض محاولات التعلق بأهدابه إنْ على مستوى النظر فيه، أو على مستوى تشغيل بعض إجراءاته. ولما رُئِيَ أن ذلك قد يؤدي إلى الانغلاق، وإلى الحد من قيم النص، الذي لا يمكن تعطيل أبعاده الوظيفية في مجتمع تتكالب عليه الأحداث القاسية، أخذ سهم النقد يتوجه نحو الدراسات السوسيو-نصية التي تجمع بين ما هو نصّي تكويني وبين ما هو اجتماعي أو بيوغرافي أو نفسي أو معرفي مما لا يمكن الاستغناء عنه أو توقيفه من دلالات النصوص المختلفة، وقد انتهى الأمر إلى نوع من العجيج والضجيج الملحوظين في مسألة المناهج النقدية بدءا بعدم الاهتمام بمفهوم المنهج ذاته، وضبطه، ومحاولة التداول في تعريفه، وتحديد قيمته وضرورته وفعاليته، وانتهاءً بالتسابق إلى المصطلحات الجديدة واقتناص التسميات التي تظهر هنا أو هناك؛ مثل التفكيكية والتداولية والتأويلية وجمالية التلقي وغيرها مما يؤخذ على عجل، ويُفْصل غالبا عن السياقات الفكرية والتاريخية التي أنتجته؛ فتأتي محاولات تشغيله بنتائج مبتسرة قد تحسب عليه، وليس له؛ فيُتهم المنهج المستقطَب بالنقص والتقصير وعدم الصلاحية لمقاربة الأدب العربي. والحال أن التقصير في الثقافة النقدية العربية، التي لمّا تستطع استيعاب كل منهج على حدة بعمق وشمولية، وبكامل فلسفته ومفاهيمه وإجراءاته وتطبيقاته، وكأن المثاقفة النقدية عندها عبارة عن ملامسة سطحية تقتصر على حفظ بعض المسميات أو المصطلحات، والتأشير بها هنا وهناك. وقد نجد للنقد الأدبي العربي المعاصر بعض العذر في ذلك التخبط نظرا لكثرة المثبّطات والمعوّقات التي تحيط به، منها مثلا أن الجهود التي تُبذل، في ملاحقة المناهج والنظريات والمفاهيم الجديدة، هي من قِبل المبادرات الخاصة والفردية، وليست منتظَمةً في اتجاه معين أو هيأة أو مؤسسة تؤطرها، وتقوِّمها، وتُشعر العاملَ ضمنها بمسؤولية الانتماء واحترام التوجه المرسوم. وقد كان أسلافنا وأساتذتنا إلى عهد قريب مخلِصين لمدارسهم الثقافية ومناهجهم النقدية إلى حد كبير يجتهدون أولا في استيعاب مبادئها وتفاصيلها ودقائقها، ويستميتون في الدفاع عنها، والعمل بها؛ لأنهم كانوا يُحسنون تمثُّلها، ويقتنعون بفعاليتها؛ فيتشبثون بمنظومتها الكاملة، ويطبقونها متكاملة ومتضافرة في قوة وإصرار؛ ولذلك تركوا لنا مؤلفات كثيرة وكبيرة لعلنا -وإلى يومنا هذا- لم نوفِّها حقها من الفهم والدرس والتمحيص. وقد لا يكون من نافلة القول أن نذكر بأن هذه المسألة مرتبطة كذلك بما يعانيه البحث العلمي عندنا بعامة، والبحث النقدي بخاصة، من تهميش، ومن قلة الرعاية والاهتمام الحقيقيين؛ أي من شح وتقتير في التمويل، وهو أمر لا ينبغي التغاضي عن أهميته وحيويته في تحريك عجلة النقد، وتحقيق التقدم العلمي الرصين المطلوب في مجاله؛ حيث لا ينبغي، ولا يُمكن، الاكتفاء بما يُعدّه الطلبة بإمكانياتهم المحدودة من أطروحات جامعية قد تُنشر وقد لا تُنشر، ولا الاقتصار على ما يُنجزه الأساتذة الباحثون في نطاق ممارسة المهنة المتعبة الشاغلة القاصمة، أو في نطاق المشاركة في المؤتمرات والندوات ووسائل الإعلام على حساب صحتهم ووقتهم وجيوبهم بدافع المروءة فقط،

والوفاء للرسالة التاريخية التي يؤدونها، بل لا بد من إقامة مراكز متخصصة، وبوسائل كفيلة (كافية وناجعة ومريحة على نحو مستمر، وآنذاك نستطيع انتظار الجِدّة والعمق والإبداع المفقود في الساحة النقدية. ولا بد من الاعتراف بأن ما يبهرنا في الغرب، في مَجال المناهج والمفاهيم والأعمال النقدية المتعاقبة، لم يتأتَّ إلا بتوفير الإمكانيات والمناخات القمينة بتحقيقه؛ وإذن فاللوم ليس كله على المشتغلين بالنقد الأدبي العربي في ما تعانيه الثقافة المنهجية من سطحية أو ضحالة أو تسرع. وغير خاف ما في بعض المارسات النقدية العربية المعاصرة من محاولات استثمار لبعض المرجعيات الغربية بشيء غير قليل من التكثيف والحدة، وربما التنافس أحيانا، وربما يعود الأمر في ذلك إلى تقليعاتها الإبستمولوجية الجديدة والرائجة، أو ربما إلى مصادفتها هوى في نفوس بعض النقاد والدارسين من ذوي التطلعات الخاصة الذين يبحثون عن نوع من المعرفة الأدبية والمنهجية تجعلهم متميزين، أو في حلّ من الالتزامات الشعبوية أو الكتلوية، وتحميهم من المحاسبة التاريخية بدعوى التفرغ لبحث الأبعاد التكوينية والفنية في النصوص الأدبية، وهو ما أحدث بالفعل نوعا من الخلخلة في الطروحات المتعارف عليها؛ كمفهوم «الأدب» أو مفهوم «النوع الأدبي»، وطبيعة اللغة الأدبية، وتركيب النص، وما إلى ذلك، على أن مقدار الاستجابة لتلك المعرفة، أو الامتثال لسلطتها المرجعية، لم يكن دائما بنفس القدر أو بنفس الدقة. ويمكن لمتتبعي الدراسات الأدبية بعامة أن يلحظ وجود منزعين يتجاذبانها، وهما منزع الإخلاص لحضور النقد الغربي بقضّه وقضيضه، واستفتاء مفاهيمه تنظيرا وممارسة؛ ومنزع الاستفادة من الجانب المعرفي مع التصرف في التطبيق أو الدراسة بحسب ما تقتضيه خصوصيات النص المدروس، أو حتى بحسب ما تقتضيه برامج الكفاية المنهجية أو المشروع الذي يتوخاه كل دارس على حدة. ومن ثم، فقد ظهرت تبريرات مختلفة للقيام بتنويعات على هذا المنهج أو ذاك، أو للتحاور مع بعض المفاهيم توسيعا أو تعميقا أو تعديلا. ويمكن القول إنّ ذلك مما يشكل نوعا من ركوب موجات النقد الغربي؛ من أجل القفز فوقها، أو النظر إلى أبعد منها، ولَرُبّما من غير هضمها واستهلاكها أو التشبع بها. يقول جابر عصفور في الدعوة إلى ثقافة المساءلة: «ولست في حاجة إلى تأكيد أن المارسة النقدية، في لحظات التحول ومراحل التغير، تحتاج إلى مراجعة ما هي عليه، وما حققته، وما تتطلع إلى تحقيقه، واضعةً موضعَ المساءلة حدود المفاهيم وإمكانات المنهج وقدرة النظرية، مُدركةً أن المراجعة كالمساءلة هي البداية في مجاوزة ما هو كائن إلى وعود ما يمكن أن يكون».[1]

وبما أن المشهد النقدي العربي المعاصر يتراوح؛ كما ألمحنا، بين الدراسات الوصفية، والدراسات التحليلية، والدراسات الجدلية التركيبية، والدراسات التأويلية المنفتحة على مفاهيم القراءة والسيميولوجيا والهيرمينوطيقا وما إلى ذلك، فهذا يعني أن عملية المثاقفة النقدية قد فرضت تطورا ملحوظا في المناهج والمفاهيم وطرائق التحليل بشكل قد يعتبره البعض تبعية أو

1. جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص18-19.

خضوعا للهيمنة الغربية في هذا المجال كما في غيره من المجالات، وقد يعتبره البعض الآخر عملية تثاقف ضرورية تهدف إلى التحاور والاستفادة التقدمية، وهو ما يفرض إعادة النظر في طبيعة العلاقة التي تربط الثقافة العربية بما هو موروث صامد من جهة، وبما هو كوني عالمي زاحف من جهة أخرى؛ من أجل تأسيس وعي تثاقفي منهجي إيجابي وبنّاء، بعيدا عن الثنائيات القاسية (قدامة-حداثة، أصالة-معاصرة، عريق-دخيل... إلخ)، التي لا يمكن أن يلتئم شرخها أبدا، والتي نجحت، إلى حد بعيد، في نمذجة تفكيرنا النقدي، وفي تنميط مرجعياته المتصلبة، علما بأن قانون المثاقفة والاحتكاك المفروض، والاطلاع على ما عند الغير، يجعل مفهوم الثقافة الخالصة غير ذي موضوع؛ إذ لا يمكن الرجوع إلى وضعية البارحة وكأن شيئا لم يقع! فلا يبقى، إذن، إلا إقحام الفكر النقدي العربي في المنظومة المنهجية العالمية، وتشجيع حركة التقاطب؛ بتنمية روح الإبداع، وتوفير إمكانيات العطاء والإنتاج.

وعلى أيٍّ، فقد يكون من باب تكملة هذه الالتفاتة أن نستعرض، في عجالة، بعض ملامح السيرورة المنهجية في النقد الغربي، ما دامت عملية التثاقف هي قدر النقد العربي في الآن والمآل، وهو محكوم بنتائجها سلبا وإيجابا، طردا وعكسا.

ولا بد من الإشارة، في الأساس، إلى أن النغمة التي تطبع النقد الغربي، منذ أواسط القرن 20، هي أنه معادل للإبداع، أو متقدم عليه؛ لأن النص المتعدد قد أصبح مجالا لاشتغال النقد والقراءة أو القراءات، سيما وقد نشط النقد الصحفي أو النقد الإعلامي السريع، والنقد الإبداعي أو نقد المبدعين النقاد والنقاد المبدعين، وبقي النقد المهني، أو النقد الاحترافي العلمي، من مهام الجامعيين والأكاديميين المتخصصين أو المتفرغين، ليؤدي وظيفتين كبيرتين هما: المحافظة على الموروث من المعرفة الأدبية والاستفادة منها، ثم العمل على التقدم بها في سياق المنظومة الكبيرة للعلوم الإنسانية قاطبة؛ كي تصير أدقّ وأعمق وأكثر علمية. فهذا «إيف تادييه Yves Tadié» مثلا يقدم لكتابه «النقد الأدبي في القرن العشرين» بقوله: «إن النقد الأدبي، وكذا نظرية الأدب، قد شملهما، في القرن 20، تحول ملحوظ تحت تأثير العلوم المجاورة؛ مثل اللسانيات والتحليل النفسي وعلم الاجتماع والفلسفة، وقد ولَّد التحاور الثقافي مناهج جديدة وضعت حدّا لفكرة أن هناك كيفية واحدة للحديث عن النصوص...»[1]. ومن ثم، فقد فضل أن يُقيم كتابه على أساس استعراض جملة المناهج التي تمثل غالبية المقاربات في المشهد النقدي منذ ما تركه الشكلانيون الروس مع بدايات القرن العشرين، وإلى ما حققه الشعريون والسيميائيون مع نهاياته، مرورا بأحدث إنجازات النقد النفسي والنقد الاجتماعي والنقد التكويني ونقد المتخيل وما إلى ذلك، معتبرا أن التواجه المنهجي يجعل من النقد الأدبي جنسا آخر، أو جنسا أدبيا جديدا، يكتشف الحقائق المجهولة، ويهدي في الغياهب؛ كما كان منار الإسكندرية يهدي في الزمن الغابر...

1. Yves Tadié, La critique littéraire au xxem siécle, p13.

وعلى العموم، فإن النقد الأدبي الآن يحاول أن يقرأ ما بعد النصوص ليجعل العالم محسوسا بالكلمات، وليُغيره عبر الأقوال لا عبر الأفعال؛ ومن ثم، فهو مُغْرَم بالأشكال والعلامات والتقنيات، ويفضل الوصف على الحكم، والتحليل على التعليل. وقد لعبت الجامعات، خاصة بعد الستينيات، دورا كبيرا في ذلك؛ من خلال تزايد أعداد الطلبة والأساتذة الباحثين، ومن خلال تعدد مراكز البحث ومجالاته، وسهولة التواصل والاتصال والاطلاع على أصغر الجذاذات، وعلى أوسع أبناك المعلومات عبر الحواسيب وشبكات المعلوميات. وعما قريب لن يكفي عدد الكتاب والباحثين والنقاد لتغذية وتغطية هذه المجالات، التي تطلب المزيد في كل وقت وحين، ومن ثم تسارع إيقاع الأعمال، وخفة الدراسات والمتابعات...

ومع ذلك، فمن الممكن تصنيف أنواع النقد الأدبي في الغرب إلى أنواع تقليدية؛ كالنماذج السياقية، ومنها: النقد اللغوي/ الفيلولوجي وتاريخ الأدب والتحليل النفسي والتحليل الاجتماعي، وكالنماذج الدراسية، ومنها: النقد الإبداعي والنقد الموضوعاتي ونقد الوعي وشعريات الأعماق والنقد الوجودي، وإلى أنواع تجديدية؛ كالنماذج النصية، ومنها: البلاغة الجديدة والأسلوبيات الحديثة والبنيوية المعاصرة والنقد الجديد والسيميائيات والسرديات، وكالنماذج الشارحة، ومنها: التأويلية والتفكيكية وجمالية التلقي والتناصية والمادية الثقافية والنقد النسوي، ونحو ذلك...

إنّ كل هذه الترسانة العظيمة من النماذج بحاجة إلى متابعة وفهم واستيعاب وتقويم، إذا أريد للمثاقفة النقدية والمنهجية في العالم العربي أن تؤتي أُكْلها الصحيح. وطبعا، فإن حياة واحدة أو حيوات لا تكفي لذلك، ولن تستطيعه إلا جهود مؤسسات منظمة ومتضافرة ومدعمة.

استشرافات

يعرف المتتبعون والملاحظون أن ركب النقد المعاصر يمر الآن بالمابعديات، ويتجه إلى العولميات؛ ولذلك يناقش الحساب مثلا مع البنيوية وما بعد البنيوية، مع الحداثة وما بعد الحداثة، ويتطلع إلى الثقافة وإلى الإنسان في المنظور المستقبلي؛ كي يستعيد دوره ودورته في الوجود الحياتي لإنسان القرن الواحد والعشرين.

فالبنيوية، التي انطلقت من التفكير العلموي التقنوقراطي، وشيّدت صَرْحها على اعتبار الأدب موضوعا جماليا وتكوينيا فقط، مبتعدة عن الإنسان وعن التاريخ، قد ارتبكت أمام التغيرات الحاصلة؛ فأسلمت القياد أو بعضه للنظريات اللاحقة. وما بعد البنيوية بدأت تشك وتشكك في سلامة النظام التفاعلي المحدِّد لقوانين المركبات والعلائق بدءا بفهم الإنسان لنفسه، وفي علاقته مع الغير؛ فأنكرت الحدود الصارمة، وفرضت منطق الثنائيات والتقابلات التعريفية (أبيض ≠ أسود – رجل ≠ امرأة – غني ≠ فقير)، التي تدمر ذاتها بذاتها، وقد تدمر الإنسان معها، واستبدلت منطق اللاتناهي المحرِج، الذي يجعل الفكر في مأزق وجودي كبير، وهو ما تقول به التفكيكية، التي

تعتبر أن شيئا ما في الكتابة مثلا يؤدي إلى التملص من كل نظام؛ ولذلك تتعامل مع النص الأدبي بما هو معضلة معنوية؛ بسبب التناقضات التي تهدد كيانه القائم على سيرورة الاختلاف. أما الحداثة، التي يمكن القول إنها أنجبت البنيوية وما بعد البنيوية، فقد تولدت عن فقدان الثقة بعقلانية القرن التاسع عشر المغرورة، التي لم تستطع أن تجنب الإنسان ويلات حروب مدمرة، ومظالم كثيرة؛ فصبّت جام غضبها على الثوابت من كل شيء، وأرادت أن تنخر السلطات والمؤسسات القائمة عن طريق تحرير اللغة، التي أصبحت بضاعة كاسدة في أوربا؛ لأن المجتمع الصناعي قد حوّلها إلى مجرد أداة للإعلانات البيروقراطية التخديرية، ولم يعد في مُكْنة الأديب أن يكتب بلغة مستلَبة ومقيدة؛ فدعت إلى تعليق المرجعيات، وتعاملت مع اللغة باعتبارها موضوعا في حد ذاته، ومع الكتابة باعتبارها هواية جميلة، ولم يعد عندها شيء اسمه «خارج النص»؛ فأصبح النقد بدوره تجريديا يهتم بما ينتجه الناقد نفسه أكثر مما يهتم بالأدب أو بالمعرفة الأدبية. وقد وجد هذا التوجه النقدي الحداثي في التأويلية، أو الهيرمينوطيقا، فرصة سانحة ليجعل من العملية النقدية عملية إبداعية وإنتاجية كذلك؛ ففتح الأفق القرائي لمزيد من البحث والاستكشاف. وهكذا، أصبح الناقد كاتبا يواجه بدوره معضلة اللغة، ومعضلة القراءة والكتابة، بيد أن هذا التحلل، أو الانفلات، في المفاهيم الحداثية، قد أثار حولها اعتراضات كثيرة بما هي هروب دائم إلى الأمام، أو نزيف فكري لا يتوقف، وجرى الحديث عن الرجوع إلى القاعدة الموسعة للروافد الثقافية المتعددة، خاصة بعد ظهور مفاهيم جديدة للحرية والديموقراطية وحقوق الأفراد والجماعات؛ ولهذا، أصبحنا نسمع عن النقد الثقافي والنقد السياسي والنقد الإنساني وما إلى ذلك، وهو التوجه الجديد الذي يرتبط فيه تطور المناهج النقدية بتطور العلوم الإنسانية، وبتعميق المعرفة بحقيقة الإنسان المعاصر وأفكاره وطموحاته وإمكانياته، ولم يعد من المجْدي تحريك النصوص الأدبية في فضاءات معزولة عن الأنساق الثقافية المتبلورة في العالم، وعن المتغيرات الحضارية التي أصبحت تفرض نفسها على كل تفكير، وفي كل إنتاج جديد بما هو وقائع متولدة ضمن الحركية العامة، ومَعْنية بسيرورة الإنسان وصيرورته. ومن الأجدى للفكر العربي عامة، وللفكر النقدي العربي خاصة، أن ينخرط في المنظومة العالمية، وأن يعمل جادّا ومجتهدا في تعميق الثقافة المنهجية التي تُكسبه قوة وفاعلية في المقاربات الأدبية وغير الأدبية، وتفتح الأفق السليم لمنافسة تثاقفية مضبوطة ومتوازنة.

المصادر والمراجع

1. العربية

- جابر عصفور، نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط/ 1 1998م.

2. الأجنبية

- Michel de coster , L'acculturation - diogène (Revue) ,N° 73/ 1971.
- Yves Tadié: La critique littéraire au XX^{ème} siècle, Paris/.1987

نحو رؤية منهجية لتحليل المفاهيم النقدية: أفق التوقع نموذجا

محمد مساعدي(*)

البناء النظري بين الإمكان والتحقق

تطمح هذه الدراسة إلى وضع مفهوم «أفق التوقع» تحت المجهر؛ لفحص تماسكه الداخلي، ومدى تناسقه مع شبكة المفاهيم، التي بلورها ياوس لتجديد تاريخ الأدب. وسوف نعتمد، في هذا الفحص، على رؤية منهجية ينفتح فيها البعد الصوري للإبستمولوجيا على البعد المادي للأنطولوجيا. ولذلك، فإن هذه الرؤية تستمد مشروعيتها، وآليات اشتغالها، من تصور يسلم بأن البناء النظري، بشكل عام، يرتكز على دعامتين أساسيتين هما:

- الدعامة الأنطولوجية، التي تشكل البناء التحتي للنظرية، وسوف نختزلها في مفهوم «الإمكان»، وهي تتسع لتشمل مفاهيم؛ من قبيل: المادة، الفرض، العماء، الفوضى، اللاّعلم...

- والدعامة الإبستمولوجية، التي تشكل البناء الفوقي للنظرية، وسوف نختزلها في مفهوم «التحقق»، وهي تتسع لتشمل مفاهيم؛ من قبيل: الصورة، البصيرة، النسق، التجربة، العلم...

ويمكن القول إن تباين النظريات، وتأرجحها بين هيمنة الفرض أو التجربة، راجع، من جهة، إلى منطلقاتها في تحديد «الإمكان» المرتبط بالعمق الأنطولوجي للفرضيات العقلية والتصورات الميتافيزيقية، وراجع، من جهة ثانية، إلى أساليبها في تحديد «التحقق»، الذي يعد الوجه الإبستمولوجي للنظرية، بما أنه يضفي على العماء الأنطولوجي للإمكان بصيرة التنظيم والتناسق والتماسك، وهذا معناه أن الرؤية المتحكمة في التنظير هي المسؤولة عن تحديد العلاقة بين «الإمكان» و«التحقق» في النظرية، وإبراز حجم حضور كلّ منهما، ومدى مساهمته في البناء النظري. وللبرهنة على ذلك، سوف نتوقف عند تصورات نظرية فلسفية بلورها كلّ من أرسطو وإيمانويل كانط وإدموند هوسرل ومارتن هيدجر، قبل أن ننتقل إلى رصد تجليات «الإمكان» و»التحقق» في النظرية الأدبية المعاصرة.

لقد ارتكز أرسطو على أساس عقلي في تحديده المنطقَ الصوري؛ حيث اعتبر الهيولي مادة كامنة

---

*. أستاذ باحث، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، الكلية المتعددة التخصصات، تازة.

غير محددة المعالم والصفات؛ أي إنها وجود عقلي ثابت ومجرد ترتدّ إليه كل الحقائق الجزئية؛ ولذلك صاغ جملة من المفاهيم المنطقية، في مقدمتها القياس؛ ليتمكن من استنباط الحقائق الجزئية الكامنة في صلب الحقيقة الكلية الأولى. ووفق هذا التصور، فإن «الإمكان» لا يكتسب تحققه الفعلي إلا حين تضفي عليه الصورة المتحققة أوصافا ومميزات تجعل ماهيته مدْرَكة؛ وهذا معناه أن الشق المنطقي الصوري، وإن كان يرتكز على أساس أنطولوجي مادي، يعد شرطا ضروريا لتجلي الماهية الأنطولوجية للمادة، وإخراجها من عماء الوجود بالقوة إلى بصيرة الوجود بالفعل.

أما كانط، فرغم ارتكازه على مقولات أرسطو، إلا أنه حاول بناء نسقه الفلسفي على تصور عقلاني مغاير، راهن من خلاله على تخليص «إمكان» أرسطو من عمقه الميتافِزيقي اللاعقلاني الهيولي لحَصْرِ التأمل الفلسفي في مستوى الظواهر القابلة للإدراك؛ عن طريق الحُدوس الحسية، والمفاهيم العقَلية[1]. لذلك، نجد أن التنظيرات، التي ترتكز على العقلانية الكانطية (البنيوية مثلا)، تنظر إلى «الإمكان» باعتباره شروطا قبلية للممارسة البعدية (التحقق)؛ أي إنها عبارة عن قواعد منطقية قبلية، وصور فارغة (بنيات عميقة)، يرتكز عليها البناء النظري الأدبي، وتدور في فلكها الممارسة النقدية.

أما هوسرل، فقد راهن على إعادة إدماج «الشيء في ذاته» في صلب التنظير الفلسفي، اعتمادا على رؤية ظاهراتية جديدة تتجاوز «الموقف الطبيعي»، الذي يستند على الحسّ المشترك، ويسلّم بأن الأشياء في العالم الخارجي توجد مستقلة عن وعي الذات. ولذلك، فإن النسق الفلسفي الذي بلوره هوسرل (الظاهراتية) يلحّ على «العودة إلى الأشياء ذاتها» من منظور جديد قوامُه «الاختزال الظاهراتي» للعالم الخارجي (الموضوع) في محتويات وعي الذات. ولا يقف هذا الاختزال عند حدود الخبرة التجريبية، التي تتباين بحسب أسلوب كل ذات في الوعي بالأشياء، بل تتجاوزها إلى الوعي المتعالي بماهيات الأشياء.

يتبين من هذه المقارنة أن «إمكان» هوسرل أعمق من «إمكان» كانط؛ فإذا كان كانط قد خلّص المنطق الأرسطي من عمقه الأنطولوجي الميتافزيقي لبناء نسق فلسفي يشغل فيه «التحقق المنطقي» حيزا أكبر، فإن هوسرل أعاد هذا العمق الأنطولوجي إلى أحضان التفكير الفلسفي بطريقة يمكن نعتها بأنها إخراج جديد للنسق الفلسفي الذي بناه أرسطو؛ فهما معا يؤمنان بوجود ماهيات ثابتة، وحقائق كلية مطلقة، إلا أنهما يختلفان في تحديد الكيفية التي تتجلى بها هذه الماهيات؛ فقد اعتمد أرسطو على آليات منطقية لاستنباط الحقائق الجزئية من صلب الماهيات أو الحقائق الكلية، أما هوسرل فقد استثمر مفهوم «الاختزال الظاهراتي» لاستبعاد الحقائق الجزئية التي كرسها «الموقف

1. للتوسع أكثر، نحيل على كتاب كانط «نقد العقل المحض»، ترجمة وتقديم، موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت (د.ت).

الطبيعي» و«الحس المشترك»، وحَصْرِ موضوع الظاهراتية في ماهيات الأشياء لا باعتبارها مفارقة لوعي الذات، بل بوصفها كامنة في صَلب هذا الوعي المتعالي (Transcendental).[1]

وعلى العموم، فإن منطلقات هوسرل توحي بأنه يرجّح كفة «الإمكان الأنطولوجي» على حساب «التحقق الإبستمولوجي»؛ فهو يحرص على تأسيس بناء تحتي صلب تقوم عليه مختلف العلوم؛ لذلك نجده يلحّ على جعل الظاهراتية «علما للعلوم»[2]، وسوف يتجلى بوضوح هذا المنحى الأنطولوجي، المهيمن على الفلسفة الظاهراتية، في امتداداتها في الفكر الغربي، خصوصا مع هيدجر، الذي هيّأ الشروط الفلسفية لجعل حقيقة الوجود تنكشف من خلال الأثر الفني. قد يبدو للوهلة الأولى أن هيدجر ينطلق من «التحقق» لإدراك أسرار «الإمكان» حين ينتقد فلسفة الفن التقليدية، التي تنطلق من الشيء لفهم الأثر الفني، ويدعو -في المقابل- إلى الانطلاق من الأثر الفني لإدراك حقيقة الشيء[3]، إلا أنه حين يتحدث عن انكشاف الحقيقة من خلال الفن، فهذا الانكشاف ليس تحققا إبستمولوجيا، ولكنه -في عمقه- إمكان ملتبس بالتحقق، وكأن العماء الأنطولوجي عند هيدجر (الأرض) يبتلع بصيرة التحقق (العالَم) لينزع عنه طابعه الإبستمولوجي، ويكسوه برداء أنطولوجي؛ فالعالم حين يُظهر الأرض يُظهرها في طبيعتها باعتبارها خفية؛ أي إنه يجعلها تظهر كما هي في ماهيتها، وماهية الأرض هي أنها لا تكشف عن سرها أبدا من خلال الأثر الفني، ولكنها بالأحرى تنكشف كسرّ، وتتجلى كانغلاق على ذاتها، وتبرز في شموخها كصمود أمام كل محاولات الاختراق. إن وجود الأرض غير قابل للاختزال في ظهورها؛ لأنها بطبيعتها أكبر بكثير مما تُظهر[4]، بل إن ما تظهره هو خفاؤها، الذي يجعله الأثر الفني قابلا للرؤية باعتباره خفاءً.. «يحمل الأثر الأرضَ إلى المجال المفتوح للعالم، ويحافظ عليها هناك، ويجعل الأثر الأرض أرضا»[5]. ومعلوم أن بصمات هذه الفلسفة الوجودية في النظرية الأدبية المعاصرة ظلت واضحة المعالم في التصورات التي تندرج في تيار ما بعد الحداثة، وخصوصا التفكيكية والتأويلية ونظرية العماء والنقد الثقافي.

ورغم وجود بصمات الفلسفة الظاهراتية في كل من الشكلانية والبنيوية؛ من خلال استبعادهما معا كلَّ العوامل الخارجية المحيطة بالنص، ومن خلال رهان البنيوية على استثمار النصوص للكشف عن البنيات العميقة للعقل البشري، فإن هذه البصمات، في الواقع، تتلاشى في التحقق المنطقي الكانطي، الذي يستبعد الشيء، ويركز -بالمقابل- على العلاقات المنطقية بين الأشياء، ويكفي أن نستحضر، في هذا السياق، موقف الشكلاني «بريك»، الذي عبر بوضوحٍ عن حرص الشكلانيين

1. تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ص52.
2. نفسه، ص53.
3. للمزيد من التفصيل، نحيل على كتاب «الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية»، سعيد توفيق، ص94 وما بعدها.
4. Françoise Dastur, Heidegger et la question anthropologique, p93.
5. مارتن هيدجر، كتابات أساسية: منبع الأثر الفني، ص96.

على استبعاد الإمكان الأنطولوجي لجعل علم الأدب قائما على أسس التحقق الإبستمولوجي. يقول بريك: «لا أومن بالأشياء، وإنما أومن فحسب بالعلاقات التي تقوم بينها»[1]. ورغم حرص الشكلانية والبنيوية على تبني هذا الموقف، إلا أن الأنطولوجيا ظلت عندهما مظهرا من مظهري البنية، وهو ما تفطّن إليه أمبرطو إيكو لما حصر هذين المظهرين في: مظهر أنطولوجي يتم النظر فيه إلى الشيء باعتباره مادة ملموسة، وإلى البنية باعتبارها كُلاّ؛ ومظهر إبستمولوجي يتم النظر فيه إلى البنية باعتبارها أجزاء متعالقة مشكِّلة لهذا الكل. والعلاقة بين هذين المظهرين هي التي تجعل كل واحد منهما مفهوما؛ بحيث لا يمكن الحديث عن المكونات، أو العناصر، المشكلة للكل بدون تمثل للنماذج الكلية، كما أن المظهر الإبستمولوجي المنهجي هو الذي يجعل المظهر الأنطولوجي الكلي مفهوما[2]. هذا التفاعل بين الكل والأجزاء هو ما سنَستند عليه لرصد مظهر مهم من مظاهر العلاقة بين «الإمكان» و«التحقق» في النظرية الأدبية المعاصرة.

الإمكان والتحقق في النظرية الأدبية

إن العلاقة بين «الإمكان» و«التحقق»، في النظرية الأدبية المعاصرة، يحكمها التجاذب والتكامل بين العماء والبصيرة. ولتوضيح ذلك، يمكن القول إن غموض «الإمكان» يجذب بصيرة «التحقق» إلى عمائه؛ لجعْل الأنطولوجيا ملتبسة بالإبستمولوجيا (التفكيكية، التأويلية، النقد الموضوعاتي، نظرية العماء، النقد الثقافي، نظرية التلقي...). كما أن بصيرة «التحقق» تجذب عماء «الإمكان» إلى وضوحها؛ لجعل تماسكها الأفقي مسكونا بفجوات تخترق بياض التناسق الإبستمولوجي، وتغوص في البنية التحتية لتُعانِق سواد الفروض الأنطولوجية (الشكلانية، البنيوية، النقد الجديد...). وتتجلى بصمات هذا التجاذب في ثنائياتٍ؛ من قبيل: الخفاء/ التجلي، الحضور/ الغياب، الفوضى/ النظام، العماء/ البصيرة.

ولعل مساءلة العلاقات الممكنة بين الأدب من جهة، باعتباره معايير فنية كلية مشكّلة للمعتمد الأدبي، وبين الأثر الأدبي المفرد من جهة ثانية، باعتباره التزاما وانزياحا في الآن نفسه عن هذا المعتمَد، من شأنها أن توضح علاقات التداخل والتجاذب بين «الإمكان» و«التحقق»؛ ذلك أن هذه العلاقات تضعنا في صلب حلقة تأويلية (Herméneutique) يكتسب فيها الكل (الأدب) ماهيته من خلال الأجزاء (الأعمال الأدبية المفردة)، وتكتسب فيها الأجزاء صفة الأدبية من خلال الكل. فحين ينطلق المنظّر مما هو قابل للرصد والمعاينة؛ أي من الأعمال المفردة، لصياغة قواعد أدبية وتعميمها، فإن الدراسات ذات النزعة العقلانية قد تضعُه وجها لوجه أمام أسئلة محرجة تبرز

1. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص53.

2. U. Eco, La structure absente, p340.

ارتكازه على أسس قبلية، منها: على أي أساس يتم انتقاء العينات الأدبية المدروسة؟ وألا يتم ذلك اعتمادا على تحديد قبلي لصفة «الأدبية»؟...

أما إذا سلم المنظر بوجود ماهيات أو جواهر أو أنظمة عقلية يمكن معاينتها في الأعمال الأدبية، وحصَرَ مهمة الممارسة المنهجية في الاستدلال على وجود هذه الأنظمة الكلية الكامنة بالضرورة في الأعمال المتحققة، فإن الدراسات ذات النزعة التجريبية قد تواجهه بأسئلة محرجة تبرز اعتماده على أساس تجريبي؛ من قبيل: هل تم التوصل إلى هذه الأنظمة عن طريق العقل وحده، أم بواسطة ملاحظة نصوص بعينها، وإخضاع عينات منها للدراسة قصد التمييز بين الثوابت والمتغيرات؛ ومن ثمة استخلاص القوانين المشتركة وتعميمها؟، وإذا كانت النزعة العقلانية قد صاغت أنساقها اعتمادا على التجربة، أ لا يمكن لهذه التجربة ذاتها، خصوصا إذا انطلقت من نصوص مغايرة، أن تسحب البساط من تحت تلك الأنساق، وتفتح باب التنظير على آفاق أخرى؟... انطلاقا من هذه الأسئلة ننتهي إلى صياغة القاعدة التالية: من ينطلق من مرجعية تجريبية في التنظير ينتهي إلى بناء نظرية ترتكز على أسس عقلانية، ومن ينطلق من مرجعية عقلانية ينتهي إلى بناء نظرية تستند على أسس تجريبية. وهذا الوعي بالتفاعل بين العقل والتجربة هو الذي قاد الظاهراتية إلى تجسير بين الذات والموضوع لبناء النظريات على هذا الأساس، وهو ما تحقق، بالفعل، على يد رواد النقد الموضوعاتي، واتخذ منحى أكثر نضجا على يد رواد نظرية التلقي الذين استثمروا التفاعل بين الذات والموضوع لتغيير نظرتنا كلٍّ من المؤلِّف والنص والقارئ؛ حيث لم تعد ذات المؤلف مالكة للمعرفة، ولم يعد النص مشحونا بقيم محددة سلفا، ومسكونا بمعان خالدة، بل أصبح (النص) إمكانات قابلةً للتحقق بهذه الطريقة أو تلك، وأصبح القارئ، من ثمة، مساهما في إنتاج المعنى من خلال أساليبه في تحقيق تلك الإمكانات النصية. ووفق هذه الرؤية، أصبح خلود النص رهينا بانفتاحه الدائم على الممكن الذي يتيح له التجدد على يد القراء.

والآن بعدما تبين لنا، من خلال هذا المدخل النظري، التكاملُ بين «الإمكان» و«التحقق»، ودورُهما الفعال في بناء الأنساق النظرية، فإننا سنعتمد عليهما لفحص صلابة البناء النظري الأدبي، ومدى تماسك لبناته. وبما أن هذه اللبنات هي شبكة المفاهيم المكوِّنة للنظرية الأدبية، وللمناهج النقدية، فإننا سنعتمد على مفهوم «الإمكان» للكشف عن العمق الأنطولوجي للمفاهيم، وفحص تماسكها النظري، وسنعتمد على «التحقق» للكشف عن مظاهرها الإبستمولوجية، وفحص فعاليتها الإجرائية، واختبار مدى تناسقها وتماسكها وانسجامها المنطقي. وسوف نبرهن، في هذه الدراسة، على مدى صلاحية هذين المفهومين؛ من خلال تجريبهما في فحص مفهوم «أفق التوقع» عند ياوس، على أنْ يمتد الفحص إلى مفاهيم أخرى في دراسات لاحقة لتطعيم هذه المنطلقات النظرية، وتطويرها.

«أفق التوقع» بين الإمكان والتحقق

«أفق التوقع» مفهوم مركّب يتشكل من مفهومين: «الأفق» و«التوقع». المفهوم الأول شائع في الفكر الفلسفي؛ حيث استعمله كل من نيتشه وهوسرل لوصف «تبعية الفكر لمحدداته المتناهية، وضرورة العمل تدريجيا على توسيع نطاق رؤيته»[1]. وهذا التحديد يجعل مفهوم «الأفق» صلة وصل بين المنجَز والمشروع، بين الماضي والمستقبل، كما أنه يحتضن مفهوم «التوقع»، الذي لا يمكن الاستغناء عنه لجعل رؤية الفكر تنفتح على المحتمَل. هذا الارتباط بين المنجز والمشروع حاضر بقوة عند هوسرل في تصوره «للزمان الظاهراتي»، الذي يتحدث فيه عن «الأفق الثلاثي للمعيش»؛ بمعنى أفق الحاضر الذي يُعَدُّ، في الآن نفسه، امتدادا لأفق سابق كان بدوره حاضرا، وبدايةً لأفق لاحق قادم نحو الحضور[2]. فالأفق، وفق هذا التصور إذن، يتحرك على الدوام، ويتسع مداه باستمرار، ولا يمكن لهذا التحرك والاتساع أن يتم بمعزل عن مفهوم «التوقع» المتضمَّن في مفهوم «الأفق».

أما گادامر فقد استوحى هذا المفهوم من علم البصريات، وعبر عنه بقوله: «الأفق هو نطاق الرؤية الذي يحتضن كل ما يمكن رؤيته انطلاقا من موقع محدد»[3].. إنه، بالأحرى، ذلك الشيءُ الذي نقتحمه تدريجيا، ويتحرك معنا[4]. وقد عمل هذا الفيلسوف على توسيع نطاق هذا المفهوم؛ فاستعمله، بطرق متباينة، لإبراز الكيفية التي يتحقق بها الفهم في العلوم الإنسانية؛ ومن ثمة توضيحِ طريقة اشتغال الأداة التأويلية (السؤال والجواب) في مجال «التأويلية الفلسفية» على الخصوص. هكذا نجده يوسع فكرة هوسرل عن «الأفق الثلاثي للمعيش» اعتمادا على مفهوم «اندماج الآفاق»، الذي حدده بقوله: «إن أفقَ الحاضرِ لا يمكنه، إطلاقا، أن يتشكل دون استدعاء الماضي؛ إذ ليس هناك أبدا أفقٌ حاضرٌ يمكنه أن يوجَد منفصلا عن الآفاق الأخرى، ولا آفاقٌ تاريخية يمكننا عزلها. إن الفهم يكمن، على الدوام، في عملية اندماج هذه الآفاق التي ندّعي انفصال بعضها عن بعض»[5].

وعلاوة على ذلك، فإن اقتران مفهوم «الأفق» بـ«التوقع» كان متداوَلا قبل ياوس بزمن طويل.. في فلسفة العلوم عند كارل بوبر، وفي علم الاجتماع عند كارل مانهايم[6]. وقد أشار هولاب إلى أن استعمالات هذا المصطلح لم تنحصر في الفلسفة الظاهراتية، ولكنها امتدت لتشمل تاريخ الفن؛ حيث أورد تعريفا لمؤرخ الفن جُمبرش (E.H. Gombrich)، في كتابه «الفن والوهم»، يقول فيه: «أفق

1. H.G. Gadamer, vérité et méthode, p143.
2. E. Husserl, Idées directrices pour une Phénoménologie, p277.
3. Gadamer, Vérité et méthode, p143.
4. Ibid, p145.
5. Ibid, p147.
6. أشار ياوس، في كتابه «نحو جمالية للتلقي»،إلى الدور الذي لعبه «أفق التوقع» في مجال العلوم الاجتماعية منذ كارل مانهايم، وركز، بالخصوص، على تحليل دلالات هذا المفهوم عند كارل بوبر في معالجته للنظرية العلمية.(ترجمة محمد مساعدي، ص99).

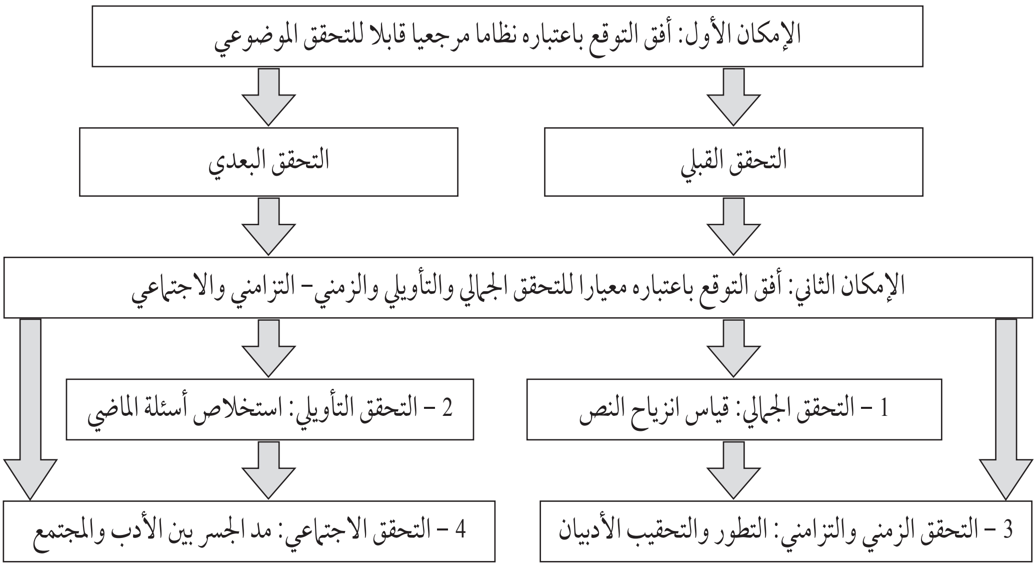
التوقع جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة»[1]. هذا الرصيد، الذي ورثه ياوس عن أسلافه، استثمره لصياغة «أفق التوقع» في مجال الأدب بطريقة تتقاطع مع التصورات السابقة في بعض جوانبها، وتتباين معها في جوانب أخرى؛ فهو ينظر إليه باعتباره فرضيات تم بناؤها انطلاقا من التجارب الأدبية السابقة لتوقع التجربة الأدبية اللاحقة، وهذه الفرضيات قد تتحقق قبليا أو بعديا؛ فالتحقق القبلي يحضر بقوة حين يرى ياوس أن المقصود بإعادة تشكيل أفق توقع القراء الأوائل لنص ما هو «إعادة تشكيل النظام المرجعي القابل للتحديد الموضوعي، الذي يعد، بالنسبة لكل أثر، في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، حصيلة ثلاثة عوامل أساسية:

- خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر؛
- شكل ومحتوى أعمال سابقة يفترض معرفتهما في الأثر الجديد؛
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي»[2].

أما التحقق البعدي، فيحضر بقوة حين يلحّ ياوس على وجود وسائل تجريبية لم يفكر فيها أحد من قبل، تمكننا من استخلاص الحالات الخاصة التي يكون عليها الجمهور أثناء إقدامه على تلقي نص جديد، والتي تكون سابقة حتى على الاستجابة النفسية للقارئ المفرد، وعلى التصور الذاتي الذي يحمله عن النص، إيمانا منه بأن كل نص أدبي يتضمن معرفة مسبقة يستحيل بدونها التحقق تجريبيا من مدى جدّته[3]. ويبدو أن ياوس، من خلال هذا التحقق البعدي، كان حريصا على إضفاء طابع إبستمولوجي على أفق التوقع؛ هذا الحرص أمْلَته أصوات المشكِّكين في إمكان إعادة تشكيل محتويات وعي القراء الأوائل بطريقة موضوعية، بعيدا عن عوائق النزعة النفسية؛ حيث نجده يرتقي بـالتحقق البعدي إلى مستوى القاعدة، في حين يحتفظ بالتحقق القبلي في خانة الاستثناء الذي يتم اللجوء إليه حين تنعدم شروط التحقق البعدي[4]. فهو يرى أن الحالة النموذجية لإعادة تشكيل أفق توقع القراء الأوائل، موضوعيا، تمكننا منها تلك الأعمال التي تثير لدى قرائها أفقَ توقع مألوفا تقوم بتحطيمه تدريجيا؛ مما يسمح بخلق معايير جمالية جديدة. ويمثل لذلك بـ»دون كيشوط» (Don Quichotte)، و»جاك القدري» (Jaques le fataliste)، و»أوهام» (Chimères). وفي هذه الحالة يكون أفق التوقع السابق حاضرا في صلب الأثر الجديد بشكل يستطيع معه المؤرخ

1. هولب، نظرية التلقي، ص155.
2. نحو جمالية للتلقي، ص63.
3. نفسه، ص64.
4. يرى ياوس أن إعادة التشكيل الموضوعي لأفق توقع القراء الأوائل لا تقتصر على الأعمال الأدبية التي تثير لدى قرائها أفق توقع مألوفا، ولكنها ممكنة أيضا بالنسبة إلى الأعمال التي لا تتمتع بأصالة تاريخية واضحة المعالم (أي تلك الأعمال التي تغيب فيها الإشارات الواضحة التي يبرز من خلالها أفق التوقع المعهود). وفي هذه الحالة يقترح ياوس الاعتماد على ثلاثة عناصر يفترضها كل أثر أدبي، وهذه العناصر ذكرناها قبل قليل في متن هذه الدراسة. (نحو جمالية للتلقي، ص67).

إدراكه، وإبراز ملامحه بشكل موضوعي[1]. وحين يتم إعادة تشكيل أفق التوقع اعتمادا على التحقق القبلي أو البعدي، فإن هذا التحقق لا يعدو أن يكون إمكانا آخر لأربعة تحققات أخرى: الأول يسعى إلى قياس الانزياح الجمالي، والثاني يهدف إلى استخلاص أسئلة الماضي، والثالث يراهن على دراسة التطور الأدبي وتحقيب المادة الأدبية، والرابع يطمح إلى مدّ الجسر بين الأدب والمجتمع. ويمكن اختزال مسار أفق التوقع من الإمكان إلى التحقق في الخطاطة التالية:



سنحاول أن نفحص منطلقات ياوس في تحديد «أفق التوقع»؛ من خلال الوقوف على تصوره لتاريخ الأدب، ومدى انسجام هذا التصور مع مطلب الموضوعية، لننتقل، بعد ذلك، إلى اختبار آليات اشتغاله؛ من خلال فحص الخطوات التي حصرناها في الخطاطة، وسينصب الفحص على معاينة مدى تماسك هذا المفهوم مع شبكة المفاهيم التي تستثمره لدراسة تاريخ تلقي النصوص الأدبية.

«أفق التوقع» ورهان الموضوعية

استند ياوس، في تحديده لتاريخ الأدب، على التعريف الذي اقترحه كولنكوود (Collingwood): «ليس التاريخ شيئا آخر سوى إعادة تنشيط للماضي في ذهن المؤرخ، ومن خلاله»[2]. هذا التعريف ينطلق من مرجعية ظاهراتية وتأويلية (هيرمينوطيقية) في الآن نفسه؛ لتجاوز التصور الوضعي الذي هيمن على علم التاريخ زمنا طويلا. ووفق هذا التعريف، فالماضي يكف عن أن يكون وقائع موضوعية منفصلة عن وعي المؤرخ. وقد استوحى ياوس مفهوم «اندماج الآفاق» من گادامر

1. نفسه، ص66.
2. نفسه، ص59.

لتفعيل هذا التصور الجديد للتاريخ، الذي يصبح بموجبه الماضي مكوِّنا من مكونات أفقنا الراهن؛ ذلك أنه «إذا لم يكن الأفق الأصلي محتضَنا، بشكل دائم، في الأفق اللاحق -أفق حاضر المؤول-، فإن الفهم التاريخي لا يصبح ممكنا»[1].

إن هذا التصور الظاهراتي للتاريخ يدفعنا إلى التساؤل عن دلالة الموضوعية في نسق نظري يستند على مفهوم «اندماج الآفاق» لمناهضة النزعة الوضعية المتحكمة في الفكر التاريخي. وفي غياب تحديد دقيق لمفهوم «الموضوعية» من قبل ياوس، نرى من الضروري فحص مدلولين أساسيين يحتملهما هذا المفهوم لمعرفة أيهما ينسجم أكثر مع النسق النظري والمفاهيمي لجمالية التلقي:

– المدلول الأول؛ وهو الشائع، مرتبط بالإبستمولوجيا التقليدية، التي ترى أن الموضوعية في العلم العادي معناها التخلص من الذاتية لبلوغ أقصى درجات اليقين العلمي. وتبني هذا المفهوم يضع التصور النظري والمنهجي، الذي بناه ياوس، أمام أسئلةٍ من قبيل: كيف يمكن للدعوة إلى إعادة تشكيل أفق توقع القراء الأوائل أن تتحاشى السقوط في شرك المفهوم الهيجلي «روح العصر»، الذي احتاط منه ياوس؟ وهل يمكن لمؤرخ مسكون بروح الفلسفة الظاهراتية أن يعود إلى الماضي بمعزل عن وعيه الحاضر؟ وألا يقوده ذلك إلى التضحية بوضعه التاريخي؛ ومن ثمة التنكر لمفهوم «اندماج الآفاق» لصالح التشكيل الموضوعي للأفق الأصلي للنص؟ وهل يمكن إنكار التأثير الذي يمارسه التاريخ على وعينا؛ ومن ثمة على فهمنا لنصوص الماضي؟ وإذا كان الجمهور الأول لنص ما ينتمي إلى ثقافة مغايرة للثقافة التي أنتج فيها ذلك النص، فهل يعد أفق توقع القراء الأوائل، الذين ينتمون إلى ثقافة مغايرة، متماهيا مع الأفق الأصلي للنص[2]؟ وألا تختلف محتويات وعي القراء من وسط ثقافي إلى آخر، خصوصا إذا ما نحن سلّمنا مع گادامر بالتأثير الذي يحدثه التاريخ في وعينا المتناهي[3]؟...

يبدو أن هولاب انطلق من هذا المدلول الشائع للموضوعية في الإبستمولوجية التقليدية، ويتجلى ذلك في انتقاده لفكرة ياوس عن التشكيل الموضوعي لأفق التوقع: «لا يمكن التثبت من صحة «المستويات المعهودة» في حقبة بعينها، إلا بافتراض أننا نستطيع، من خلال المنظور الراهن، أن نصدر أحكاما موضوعية على ما كانت عليه هذه المَستويات في واقع الأمر. ونحن هنا مطالبون، على النقيض من إلحاح گادامير على التاريخية، بتجاهل وضعيتنا التاريخية الخاصة، أو وضعها بين قوسين. وعلى الرغم من كفاح ياوس من أجل تحاشي القول عندئذ بنموذج يجمع بين التاريخية الطورية والوضعية، فإنه، في تبنيه الموضوعية مبدأ منهجيا، يبدو وكأنه يقع في الأخطاء

1. H.R.Jauss, Pour une herméneutique littéraire, P26.

2. هناك نصوص يتم إنتاجها في ثقافة ما، لكنها قد لا تحظى بما تستحقه من اهتمام إلا حين تترجم إلى لغة أجنبية، ويهتم بها قراء تلك اللغة.

3. Gadamer, Vérité et méthode, p142.

التي كانت موضع نقده»[1]. يتبين من هذا القول أن الموضوعية، حسب هولاب، مطلب يصعب تحقيقه بصيغته العلمية اليقينية، خصوصا حين يتعلق الأمر بنظرية تستند على رؤية نسبية. ويترتب عن ذلك تشويشها على «أفق التوقع» الذي يبدو لهولاب مفهوما يفتقر إلى الانسجام النظري، والتماسك المنهجي[2].

– المدلول الثاني للموضوعية نشأ في أحضان الفلسفة الظاهراتية، ثم بعد ذلك أخذ يشق طريقه في الإبستمولوجيا المعقدة لمد الجسر بين العلم والفلسفة، وجعل مجال اهتمام الابستمولوجيا لا يقف –حسب فون فوستير– عند حدود إبستمولوجيا الأنساق الملحوظة، بل يتسع ليشمل إبستمولوجيا الأنساق الملاحِظة[3]. وقد استثمر إدگار موران (Edgar Mourin) هذا التصور لإنشاء إبستمولوجيا معقدة، يصبح فيها العلم والفلسفة وجهين مختلفين ومتكاملين، في الآن نفسه، لشيء واحد، هو الفكر. يقول: «من الضروري إذن أن نعيد إدماج وتصور أكبر منسي من قبل العلوم وأغلب الإبستمولوجيين، وأن نواجه، خاصة هنا، مشكل الذات/ الموضوع الذي لا محيد عنه في نظرنا. لا يتعلق الأمر بتاتا بالسقوط في النزعة الذاتية، بل يتعداها خلافا لذلك، بمواجهة المشكل المعقد؛ حيث تصير الذات العارفة موضوعا لمعرفتها مع بقائها ذاتا في الوقت نفسه»[4]. وإذا كانت الإبستمولوجيا المعقدة تراهن اليوم على إعادة إدماج الذات في صلب اهتمامها دون السقوط في شرك النزعة الذاتية، فإن المنهج التاريخي قد استشعر، منذ وقت مبكر، خصوصية التفكير الأدبي، وتميزه عن التفكير العلمي بالدور الفعال الذي تلعبه الذات في بناء معرفة أدبية على قدر كبير من الموضوعية. ويأتي غوستاف لانصون (Gustave Lanson) في مقدمة رواد هذا المنهج الذين بلوروا رؤية منهجية قائمة على أساس التكامل بين تأثرات الذات المتلقية وموضوعية العلم. وهذا التكامل خلّص الموضوعية عنده من المعرفة اليقينية المتحررة بشكل مطلق من بصمات التأثر الشخصي، وارتقى بها إلى مستوى المعرفة التي «تحد من ذلك التأثر، وتراجعه، وتفسره لصالحها»[5].

ويبدو أن ياوس، باعتماده على الموضوعية لتخليص «أفق التوقع» من شرك النزعة النفسية، كان يطمح بدوره إلى التحكم، برؤية مغايرة لتصور لانصون، في التأثرات الذاتية لجعلها في خدمة

1. روبرت هولاب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص 158.
2. فصلنا القول في هذه المسألة في كتابنا «تاريخ تلقي الشعر العربي القديم: نماذج من تلقي شعر أبي نواس»، وخلصنا إلى تأكيد موقف هولاب، وإغنائه لما برهَنّا على أن الموضوعية عنصر نشار في النسق المفاهيمي الذي بلوره ياوس، أدت إلى إرباك مفهوم «أفق التوقع». وفي هذه الدراسة، أعدنا النظر في هذا الموقف في ضوء التحديد اللانصوني للموضوعية، وكذا في ضوء المستجدات العلمية للإبستمولوجية المعقدة؛ كما سيتضح في المدلول الثاني للموضوعية. (للمزيد من التفصيل حول ما قلناه عن الموضوعية، وأفق التوقع بشكل عام، يمكن الرجوع إلى الطبعة الثانية من كتابنا المذكور أعلاه، الصادرة عن دار النايا، بسوريا سنة 2014، ص 79 وما بعدها).
3. إدگار موران، المنهج: معرفة المعرفة – الأفكار، ص 33.
4. نفسه، ص 34.
5. لانصون، منهج البحث في تاريخ الأدب، ص416.

المعرفة التاريخية. ولا يمكن أن يضطلع بهذه المهمة، على أحسن وجه، إلا المؤرخ الخبير بقواعد اللعبة الأدبية، وبتطور المعايير الجمالية إلى درجة يستطيع معها قياس الانزياحات بحساسية عالية الدقة.. هذا المؤرخ هو الذي يراهن عليه ياوس لإعادة تشكيل أفق توقع التجربة الماضية بطريقة موضوعية تتيح له إضفاء «التحقق الإبستمولوجي» على «الإمكان الأنطولوجي» لهذا المفهوم.

«أفق التوقع» والتحقق البعدي

إن الدعوة إلى استخلاص محتويات وعي القراء الأوائل (أفق التوقع) من النص أو النصوص المدروسة (التحقق البعدي) لا يخلو من مشاكل، في مقدمتها أن المؤرخ يكف عن أن يكون قارئا إبستمولوجيا يتأمل في الكيفية التي قرأ بها غيره، ويستخلص منها المعايير المعتمدة، ليصبح هو ذاتُه قارئا للنص، ومتأملا في قراءته، وقراءتُه للنص لا يمكنها أن تنفصل عن وضعيته التاريخية، ومواقفه الخاصة. ولما كانت مواقف القراء متباينة، وهذا ما تلحّ عليه نظرية التلقي، فإن هذه الطريقةَ تضعنا أمام تعارض إبستمولوجي يمكن صياغتُه كالتالي: هل يمكن لإدراك المعطيات النصية المتضمّنة لأفق التوقع السائد أن يرتقي إلى مستوى الوعي بالماهية الثابتة والمشتركة بين جميع القراء، أم إنه إدراك نسبي يتجلى بطرق مختلفة، بحسب الشروط الثقافية والتاريخية للذات المدركة، وكذا بحسب قدراتها التأويلية؟ هذا التعارض يجرنا إلى التساؤل عما إذا كانت في النص ماهيات ينبغي إدراكها بطريقة موضوعية، ومعطيات أخرى نسبية يتغير إدراكها من قارئ لآخر. الافتراض الأول تحكمه رؤية ظاهراتية، بما أنه يقوم نظريا على التسليم بوجود أفق توقع مُتعالٍ عن توقعات هذا القارئ أو ذاك، وهو ما يلح عليه ياوس حين يدعو إلى «إعادة تشكيل أفق التجربة المشتركة السابقة التي تؤسس كل فهم شخصي لمعنى معين، وكذا الوقع الذي ينتجه»[1]. أما الافتراض الثاني، الذي يسلم بأن الموضوع المدرَك لا يكتسب تحققه إلا من خلال وعي الذات المدركة، فتحكمه رؤية تأويلية (هيرمينوطيقية) ترتكز على «اندماج الآفاق»، وتعيد النظر في مفهوم الموضوعية، الذي ظل مرتبطا، في الفكر العلمي والفلسفي، بالمعرفة اليقينية التي ينتجها العقل، وتستدل عليها التجربة.

يبدو أن ياوس، في أثناء صياغته مفهوم «أفق التوقع»، كان يراوده هاجس الانفلات من هذا التعارض الإبستمولوجي؛ أي إنه كان يحرص على تخليص التجربة الجمالية من النزعة النفسية، دون السقوط في شرك الموضوعية اليقينية، وهو مطلب صعب للغاية، قاده إلى الاستعانة بمفهوم «التناص»، الذي يقر بأن كل نص جديد، مهما بلغت جِدَّتُه، تتعايش داخلَه نصوص ومعايير جماليةٌ قديمة، وأخرى جديدة. يقول: «إن الأثر الأدبي لا يقَدم نفسه، حتى في اللحظة التي ظهر فيها، باعتباره جديدا جدّةً مطلقة منبثقة من فراغ من الأخبار؛ فانطلاقا من مجموعة كبيرة من الإعلانات والإشارات -الظاهرة والخفية-، ومن الإحالات الضمنية، والخصوصيات التي أصبحت مألوفة،

1. نحو جمالية للتلقي، ص66.

يكون جمهورُ هذا الأثر مستعدا لنمط معين من التلقي؛ فهو يثير أمورا سبق أن قُرئت، ويضع القارئ في هذا الموقف الانفعالي أو ذاك، ويخلق، منذ بدايته، نوعا من التوقع لـ«ما سيأتي» في «وسط» الحكاية، و»نهايتها» (أرسطو)، وهذا التوقع يمكن أن يحتفظ به مع تقدم القراءة، أو أن يكيّف، أو يعاد توجيهه، أو يقطع بالسخرية، حسب قواعد اللعبة التي كرستها الشعرية الظاهرة أو الضمنية للأجناس والأساليب. في هذا المستوى الأول من التجربة الجمالية لا يتم أبدا حصر الصيرورة السيكولوجية، الملازمة لاستقبال نص ما، في توالي انطباعات ذاتية بسيطة.. ما يحدث، بالأحرى، هو نوع من التنفيذ لتعليمات في سياق إدراك موَجَّه.. إنها عملية مطابقة لمقاصد، وحصيلة إشارات بوُسْعنا اكتشافها، بل وصفها أيضا بتعابير اللسانيات النصية»[1].

يتبين من هذا القول أن ياوس يعطي أهمية كبرى لتوجيهات البنيات النصية لتسويغ دعوته إلى استخلاص الأفق السائد من النص، بعيدا عن عوائق النزعة النفسية. وحتى لا يُتَّهَمَ بترجيح كفة النص على كفة القارئ، ويخل - من ثمة - بمبدإ التفاعل، الذي يبرز، بشكل واضح، في مرحلة القراءة التأملية، اقتصر، في حديثه عن خضوع القراءة لتوجيهات النص، على القراءة الأولية التي تقف عند حدود الإدراك الجمالي. وبما أن القارئ، في مرحلة الإدراك الجمالي، يكون مُنفعلا بوقْع النص، فإن هذا النمط من التلقي الأولي قد لا يَسْلَم من الانطباعات الذاتية للقارئ. وإذا سلمنا مع ياوس بإمكان تغييب هذه الانطباعات لصالح الإدراك الموجَّه نصيا، فهل يمكن للمؤرخ قياس مدى انزياح النص عن المعايير المعهودة اعتمادا على معيار مستخلص من النص نفسه[2]؟ أي: هل يمكن للنص أن يكون مصدرا لاستخلاص المعيار، وفي الآن نفسه موضوعا لقياس الانزياح عن هذا المعيار؟ !

«أفق التوقع» والتحقق الجمالي

إن إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول معناه تحديد المعيار الذي يُمكّن مؤرخ الأدب من إبراز طبيعة التأثير، وقوة الوقع الذي يحْدثه النص في جمهوره الأول. ويقترح ياوس مفهوم «الانزياح الجمالي» (Ecart esthétique) لقياس المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد وبين الأثر الجديد. ويسمح هذا المفهوم بتمييز نمطين أساسيين من العلاقة بين أفق النص وأفق توقع قرائه:

- النمط الأول يقوم على أساس المطابقة (Confirmation). وفي هذه الحالة، يستجيب النص لأفق توقع قرائه، وينسجم مع معاييرهم الجمالية والأخلاقية؛

- النمط الثاني يقوم على أساس التخييب (Deception)[3]. ويمكن التمييز، في هذا الصدد،

1. نحو جمالية للتلقي، ص64-65.
2. هذا السؤال أثاره هولب للتشكيك في قدرة المؤرخ على قياس هذا الانزياح. (انظر: نظرية التلقي، ص160).
3. استوحى ياوس مفهوم «تخييب الأفق» من كارل بوبر، الذي اعتبره العنصر الأهمّ في تقدم العلم، وتطور تجربة الحياة؛

بين نوعين أساسيين من ردود الفعل؛ فإما أن يؤدي استفزاز النص لأفق توقع الجمهور إلى نوع من التغيير في سلوكاته ومعاييره الجمالية، وفي هذه الحالة نكون أمام «تغيير للأفق». وإما أن يؤدي هذا الاستفزاز إلى رفض الجمهور الأول لهذا الأثر؛ مثلما حدث مع كلٍّ من ستاندال وفلوبير اللذين تمكّنا، في نهاية المطاف، من تشكيل جمهورهما الخاص[1].

من هنا، يتضح أن لمفهوم «الانزياح الجمالي» صفة معيارية تسمح بتحديد القيمة الفنية للأثر الأدبي. ولقياس طبيعة هذا الانزياح وقوته، اعتمد ياوس على مفهوم «المسافة الجمالية»، باعتبارها وحدةَ قياسٍ تسمح بتحديد درجةِ التوتر بين أفق النص، وأفق توقع جمهوره الأول.

وعموما، فإن أدبية الأدب عند ياوس تتحدد بحسب قدرته على خرْق المعايير السائدة.. هذا الموقف يقرّبه من التصورات التي بلورتها الدراسات الأدبية منذ انفتاحها على اللسانيات. ويكفي أن نشير، في هذا الصدد، إلى مفاهيمَ من قبيل: التغريب -الانزياح- النفي؛ فقد أقر ياوس بأنه استند، في صياغته مفهومَ «تغيير الأفق»، على كل من الشكلانيين الروس؛ من خلال تصورهم للتجديد الجمالي كمحدِّد للتطور الأدبي، وأدورنو؛ من خلال جمالية النفي التي بموجبها لا يكتسب الأثر الأدبي وظيفته الاجتماعية إلا انطلاقا من نفيه لما هو موجود.[2]

أفق التوقع والتحقق التأويلي

إن إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول لا تمكن المؤرخ فقط من قياس مدى انزياح النص المدروس عن هذا الأفق، ولكنها تمكنه أيضا من استخلاص الأسئلة التي أجاب عنها النص في الماضي، ومن تحديد نوعية الفهم وطريقة التلقي في الوقت الراهن. ولمد الجسر بين الماضي والحاضر، يعمد المؤرخ إلى تعقب ردود أفعال القراء للوقوف على تغيرات معنى النص؛ ومن ثمة إقامة سلسلة، ممتدة الحلقات، يتجلى من خلالها الاختلاف التأويلي في فهم الأثر بين الماضي والحاضر. وتكمن فعالية هذا الإجراء في كونه يتجاوز الحشد البسيط للوقائع الأدبية، الواحدة تلو الأخرى، ويركز على الكيفية التي تدرك بها هذه الوقائع انطلاقا من قناعة تسلِّم بأن الوقائع التاريخية تظل كامنة، لا تكتسب تحققها الفعلي إلا من خلال إدراك الذات لها.

وعلى العموم، فإن جمالية التلقي، باعتمادها أفقَ التوقع، ومنطقَ السؤال والجواب، تمكنت من الإجابة عن السؤال الملحّ المتعلق بمعرفة سرِّ اختلاف مواقف القراء تجاه نص محدد، والسببِ

«فعندما نتأكد، حسب بوبر، من عدم صحة فرضياتنا، حينئذ نجد أنفسنا وجها لوجه أمام «حقيقة الأشياء». إن تفنيد أخطائنا هي التجربة الإيجابية التي نستخلصها من الواقع». (نحو جمالية للتلقي، ص99)

1. A. Rothe. Le rôle du lecteur dans la critique Allemande contemporaine, p 99.

ينظر أيضاً: بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص304-305.

2. Jauss, pour une herméneutique littéraire, p429.

في اهتمامهم بنصوص بعينها، وإهمالهم أخرى قد تكون معاصرة لهم.. بهذا الأسلوب، تمكنت جمالية التلقي من البرهنة عمليا على أن الأدبَ لا يستقر على حال، وعلى أن الأدبيةَ ليَست سمة ملازمة لنصوص معينة بمعزل عن تحققاتها؛ فالأدب يتطور على الدوام لمواكبة وعي القراء، وأدبية النصوص لم تعد مرهونة ببنية النص، وملازمة له، بقدر ما أصبحت مرتبطةً بخبرة القراء، وتباين قيمهم الجمالية. وهذه القضايا ستتضح أكثر في التحقق الزمني والتزامني.

«أفق التوقع» والتحقق الزمني-التزامني

إن التحقق الجمالي والتأويلي محطة في مشروع تاريخي شامل، لا يقف عند حدود قياس انزياح الأثر المدروس عن المعايير المعهودة، واستخلاص الأسئلة التي أجاب عنها في مسيرته التاريخية، ولكنه يتعداهما إلى دراسة أعمال أخرى للمؤلف نفسه ولغيره في مختلف الحقب التاريخية بنفس المنهجية. هذا التراكم في التلقيات هو الذي يتيح للمؤرخ تفعيل التحقق الزمني، الذي يدرس تطور الأدب بطريقة مغايرة لما هو معهود، وفي الآن نفسه تفعيل التحقق التزامني، الذي يهدف إلى تجديد رؤية مؤرخ الأدب للتحقيب الأدبي. ومعلوم أن ياوس لا يؤمن بوجود سلسلة أدبية واحدة تنظم في إطارها الوقائع الأدبية بطريقة متتالية وفق ما هو متوارث عن تاريخ الأدب الوضعي، وإنما يقر بوجود سلاسل عديدة ومتباينة، وتكمن مهمة المؤرخ في تحديد موقع كل أثر أدبي داخل السلسلة التي ينتمي إليها حتى يتسنى له إقامة تاريخ حدثي للأدب[1]. ويراهن هذا التاريخ على تصنيف الأعمال الأدبية بحسب الدور الذي تلعبه في السياق العام للتجربة الأدبية لضبط التأثير الذي يحدثه السابق في اللاحق؛ ومن ثمة رصد الانتقال من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي. فالنص الأدبي الجديد قد يستجيبُ لأفق توقع جمهوره الأول، وقد يتجاوزُه ليقدمَ حلا لقضايا لم تتبلور بعد، وهو حال النصوص الأدبية التي لا تعثر على جمهورها فور صدورها؛ فيطالها النسيان إلى أن يتغيرَ أفق توقع القراء، وتتبلورَ مدلولات جديدةٌ، وقيمٌ جماليةٌ مغايرةٌ.. حينئذٍ ينصب الاهتمام على هذه النصوص، التي كانت مهمشة من قبل؛ فتُبعث من جديد على حساب نصوص أخرى كانت تحظى بمكانة خاصة لدى الجمهور السابق، ولم تستطع تلبية رغبة الجمهور الجديد[2]. وقد عبر ياوس عن ذلك بقوله: «إن الفارق بين إدراك الجمهور الأول لأثر ما، وبين دلالاته اللاحقة، يمكن التعبير عنه بما يلي: يمكن للمقاومة التي يواجه بها أثر جديد توقع جمهوره الأول أن تكون

1. نفسه، ص87.

2. مثل ياوس لذلك بروايتين صادرتين في عصر واحد، وبالضبط سنة 1857. يقول: «مادام بوفاري Madame Bovary» لفلوبير Flaubert و»فاني» Fanny لصديقه إرنست فيدو E. Feydeau؛ هذه الأخيرة تمثل نموذجا للأعمال التي تستجيب لأفق توقع جمهورها الأول، ثم بعد ذلك يطالها النسيان حين يتغير هذا الأفق، وتبرز معايير جديدة. أما الأولى فإنها نموذج حي للأعمال التي تعمل على تغيير أفق توقع قرائها الأوائل لخلق جمهورها الخاص؛ لذلك تم رفضها في البداية بدعوى إهانتها للأخلاق العامة، لكن هذا الرفض لم يصمد طويلا؛ إذ سرعان ما بدأت تثير اهتمام القراء لتعمل، بعد ذلك، على خلق منعطف في تاريخ الرواية، تراجع معه تأثير رواية فيدو في الجمهور الجديد. (نحو جمالية للتلقي، ص 101-102)

جد قوية إلى درجة أن مسيرة طويلة للتلقي تصبح ضرورية قبل أن تستطيع استيعاب ما كان في الأصل غير متوقع، وغير قابل للاستيعاب. علاوة على ذلك، يمكن لدلالة محتملة أن تظل مجهولةً حتى اللحظةِ التي يصل فيها «التطور الأدبي»، بعد وضع معالم شعرية جديدة موضع اهتمام وعناية، إلى الأفق الأدبي؛ حيث تصبح الشعرية، التي كانت صعبة الإدراك قبل إنتاج الدلالة المحتملة، قابلة للفهم والاستيعاب»[1]. هكذا، يتضح أن الأعمال الأدبية التي تخيّب أفق توقع جمهورها الأول يكون لها تأثير مضاعف؛ فهي لا تؤثر في القراء اللاحقين فقط، وإنما تؤثر أيضا في الكتاب الذين ينتجون أعمالا جديدة تعالج قضايا شكلية وأخلاقية لم تستطع الأعمال السابقة البتّ فيها، وقد تطرح بدورها قضايا غير مسبوقة[2] تجعلها منفتحة على الأجيال اللاحقة.

إن هذه الرؤية المنهجية، التي اعتمدها ياوس لإعادة النظر في التطور الأدبي، تستدعي رؤية جديدة في التحقيب. فقد ظلت فكرة هيجل عن «العقل الموضوعي» متحكمة في التحقيب الأدبي زمنا طويلا. ووفق هذه الرؤية، فإن الأعمال الأدبية، التي تنتج في زمن واحد، تظل حاملة لبصمات الفكرة الجوهرية المتحكمة في جميع ما أنتج في تلك الفترة، سواء في مجال الأدب أو في غيره من المجالات، وهذا الأمر يستدعي تصنيف هذه الإنتاجات في حقبة زمنية واحدة متجانسة. وينطلق ياوس من مرجعية مغايرة ترى أن هذه الوحدة لا تخلو من تكلف؛ وبالتالي فالتجانس، الذي يظهره لنا إيماننا بتلك الوحدة، مجرد وهم ظاهري يخفي، في عمقه، أنساقا متنافرة تحتاج إلى تحقيب مغاير وفق رؤية جديدة. ولتفعيل هذا التحقيب، استند ياوس على فكرة سگفريد كراكاور (Siegfried Kracauer) حول «الوجود المتزامن للوقائع المتزامنة وغير المتزامنة»[3]؛ فدعا إلى إعادة النظر في اللحظة التاريخية؛ وذلك بإعادة تصنيف الأعمال الأدبية، التي أنتجت فيها، في أنساق متباينة قصد إقامة تحقيب أدبي متحرر من الإكراهات الزمنية الخطية. ووفق هذا التصور، فإن لحظة زمنية واحدة يمكن أن تتشكل من عدة أنساق متزامنة تصبح معها تاريخية الأدب حصيلة تقاطعات زمنية وتزامنية (دياكرونية وسانكرونية)، وهو ما عبر عنه ياوس بقوله: «إذا نحن اكتشفنا علاقات بنيوية متبادلة بين فهم الأعمال الأدبية الجديدة، ودلالة أعمال جد قديمة من خلال معالجتنا، بواسطة تاريخ التلقي، للتغيرات التي تحدث في التجربة الجمالية، فإنه سيصبح من الممكن كذلك دراسة حقبة من التطور الأدبي بواسطة تقاطيع سانكرونية، وتنظيم التعدد المتنافر للأعمال المتزامنة في بنيات متكافئة ومتنافرة ومتراتبة؛ ومن ثمة استكشاف نسق شامل في أدب مرحلة تاريخية بعينها. وهذا يُمَكِّنُنا من استخلاص منهجية جديدة لعرض تاريخ الأدب تحرص

1. نحو جمالية للتلقي، ص87-88.
2. نفسه، ص83.
3. نفسه، ص93.

على مضاعفة التقاطيع السانكرونية في مختلف النقط الدياكرونية بطريقة تمكن من إبراز ما يطرأ على صيرورة البنيات الأدبية من تمفصلات تاريخية وتحولات من حقبة لأخرى».[1]

إن هذا التحقيب النسقي الجديد يقتضي من المؤرخ الاعتماد على معيار يتمثل في «إعادة تشكيل الأفق الأدبي لمرحلة تاريخية محددة، بوصفه النسق السانكروني الذي يمكن بموجبه للأعمال الأدبية، التي ظهرت في زمن واحد، أن تدرك كأعمال غير متزامنة، مدرجة الدياكرونية، باعتبارها راهنة أو غير راهنة، معجلة أو مؤجلة، في ذوق اليوم أو الأمس أو في الذوق الأبدي»[2].

يتبين من التحقق الزمني- التزامني أن تاريخ التلقي عند ياوس لا يمكن أن يحيط به الأفراد في شموليته؛ لأنه مشروع جماعي يستدعي تضافر الجهود، وتوزيع المهام بين مختلف المهتمين لإنجازه بصيغته المتكاملة والشاملة، التي تصورها ياوس.

«أفق التوقع» والتحقق الاجتماعي

أسند ياوس إلى أفق التوقع مهمة التأليف المنهجي بين البعد الجمالي والبعد الاجتماعي للأدب. فقد حرص في البداية على إعادة تشكيل أفق التوقع داخل عالم الأدب لاعتماده كمعيار للتحقق من الانزياح الجمالي للنص. ثم بدا له أن من الضروري توسيع نطاقه بطريقة تتيح للمؤرخ إبراز مدى مساهمة التجربة الأدبية الجديدة في التأثير في سلوكات القراء، وتغيير رؤيتهم للعالم[3].

والخلاصة، أن ياوس يميز بين أفق التوقع الأدبي وأفق التوقع الاجتماعي. ويقتضي فهمُ خلفيات هذا التمييز استحضارَ تمييزه، في فعل القراءة، بين مستويين اثنين:

- مستوى الإدراك الجمالي أو القراءة الأولية؛
- ومستوى التأويل الاستعادي، أو القراءة التأملية الواعية.

هذا التمييز حاضر، بشكل ضمني، في درسه الافتتاحي «تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب»، وحاضر، بشكل صريح ومفصّل، في كتابه «من أجل تأويلية أدبية»، وهو تمييز يقوم على جعل التجربة الجمالية عتبة للدخول إلى القراءة التأملية. وإذا كان التحقق الجمالي عنده مرتبطا بالقراءة الأولية كما ذكرنا، فإن التحققَ الاجتماعي مرتبطٌ بالقراءة التأويلية؛ ففي هذه الأخيرة يكف القارئ عن أن يكون خاضعا لسحر وقْع النص ليدخل معه في حوار مفتوح قد يعملُ النص من خلاله على التأثير في سلوكاته، وتوجيه رؤيته للعالم.

تركيب

1. نفسه، ص91.
2. نفسه، ص92-93.
3. نفسه، ص97.

يتضح مما تقدم أن مفهوم «أفق التوقع» هو النواة الصلبة التي تتفرع عنها مختلف المفاهيم الأخرى التي اعتمدها ياوس لبناء تصوره، النظري والمنهجي، لتجديد تاريخ الأدب. ومما لا شك فيه أن هذا الأسلوبَ، في التوليف بين الإمكان الأنطولوجي والتحقق الإبستمولوجي المعتمَد في صياغة هذا المفهوم النواة، يتحكم فيه هاجس بناء نسق متكامل يجمع بين:

- مكاسب الظاهراتية التي انصب اهتمامها على محتويات الوعي (هوسرل، إنگاردن...)؛
- ومكاسب التأويلية التي أعادت النظر في المنهج، ودعت إلى استثمار الإرث التأويلي لرصد حقيقة الوجود التي تنكشف من خلال الفن (هيدجر، گادامر)؛
- ومكاسب الكانطية الجديدة التي حرصت على استبعاد العماء اللاّعلمي للإمكان لبناء بصيرة التحقق على أسس إبستمولوجية تجريبية في ظاهرها، عقلانية في عمقها.

وإذا كان التأليف بين الظاهراتية والتأويلية مألوفاً في الفكر الفلسفي المعاصر، فإن استلهام ياوس الموضوعيةَ التجريبية من النسق الكانطي الجديد يقتضي، بالضرورة، تجاوز معناها العلمي والفلسفي المرتبط بالمعرفة المطلقة، وإدراكها في بعدها النسبي، الذي يتصور الموضوع بناء عقليا ذاتيا، خاليا من التشويشات النفسية التي قد تجعله منفلتا من التحديد العلمي.

المصادر والمراجع

1. العربية والمترجمة

-إدگار موران، المنهج: معرفة المعرفة - الأفكار، ترجمة: يوسف تيبس، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1/ 2013م.
- بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1/ 1991م.
- تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، منشورات نوارة للترجمة والنشر، مطبعة الوادي الجديد للطباعة، القاهرة، ط2/ 1997م.
- روبرت هولاب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، ط1/ 1994م.
- روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، ترجمة: محمد مساعدي، دار النايا، سوريا، ط2/ 2014م.
- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1/ 1992م.
- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، دون تاريخ.
- مارتن هيدجر، كتابات أساسية: منبع الأثر الفني، ترجمة: إسماعيل المصدق، منشورات المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.

- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، دون تاريخ.

2. الأجنبية

- A. Rothe, Le rôle du lecteur dans la critique Allemande contemporaine, in littérature N°: 32, décembre/ 1978.
-E. Husserl, Idées directrices pour une Phénoménologie, Gallimard/ 1950.
- Françoise Dastur, Heidegger et la question anthropologique, éditions Peeters Louvain, Paris/ 2003.
- H.G. Gadamer, vérité et méthode, Seuil/ 1976.
- H. R. Jauss, Pour une herméneutique littéraire, éd Gallimard/ 1988.
- U. Eco, La structure absente, Mercure de France, Paris/ 1972.

هل يمر النقد بأزمة؟
وهل الدراسات الثقافية هي الحل؟

نادر كاظم(*)

ربما لا يشعر كثير من نقاد الأدب اليوم، أكاديميين وصحفيين، بأية أزمة يمر بها هذا المجال المعرفي، إلا أنه يتبدى غارقاً في أزمة كبيرة لأي مراقب من الخارج. وهذه واحدة من المشكلات الكبيرة؛ حيث يكون أهل الاختصاص مصابين بالعمى عن أزمة اختصاصهم، التي يراها الآخرون جلية وخطيرة؛ لأنها تدور حول التساؤل عن جدوى وجود النقد اليوم، وعن الوظيفة التي يؤديها، وعن مدى الحاجة إليه فعلاً.

أولاً: السيرورة العامة للنقد المعتزل

في العام 1987، نشر راسل جاكوبي؛ المفكر اليساري الأمريكي، كتابه «آخر المثقفين: الثقافة الأمريكية في عصر الأكاديميا»[1]، وهو كتاب يرسم معالم حقبة جديدة تهيمن فيها نوعية جديدة من المثقفين، وهو يطلق على هذه الحقبة اسم عصر «المثقف الأكاديمي». والكتاب، بشكل عام، رثائي وهجائي في الوقت ذاته؛ فهو يرصد، بحزن، ظاهرة اختفاء «المثقف العام» أو «المفكر الحر»، الذي كان يكتب بحيوية وقوة، ويتمتع بالجرأة والشجاعة والوضوح في طرح أفكاره في «الحياة العامة». وباختفاء هذا النوع من المثقفين، الذين أثروا «الحياة العامة» بكتاباتهم ومواقفهم، حلّ محلهم مجموعة من أساتذة الجامعات الذين يستحوذ عليهم تخصصهم الدقيق، ولغتهم الاصطلاحية الغامضة. والمفارقة أن المجتمع لم يعد يعيرهم أي اهتمام، وهم، في المقابل، لم يعودوا يعيرون هذا المجتمع اهتماماً كبيراً!

وبحسب جاكوبي، فإن نموذج هذا «المثقف الخصوصي» يتمثل في أستاذ جامعي متخصص في الأدب، منغلق على نفسه وعلى تخصصه، ولا يستهويه التعاطي مع العالم خارج حدود قاعة التدريس. وإذا كتب فإنه يكتب كتابة مُملَّة، وبلغة اصطلاحية عصية على الفهم، وغرضه الأساسي من الكتابة هو الترقي الأكاديمي لا التغيير الاجتماعي أو السياسي.

---

*. كاتب وأكاديمي بحريني، قسم العلوم الاجتماعية، جامعة البحرين.

1. Russell Jacoby,The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe, (New York: Basic Books, 1987).

إدوارد سعيد، من جهته، لم يجد أفضل من مثال الناقد الأكاديمي، أو أستاذ الأدب في الجامعة، لتوضيح فكرته عن «المثقف المحترف»، والمستسلِم للنزعة التخصصية الآخذة في التوسع. فهذا النموذج من المثقفين «توقّف عن التفكير في أي شيء خارج الحقل المباشر لاختصاص المرء -مثلاً، شعر الحب في مطلع العصر الفيكتوري-وتضحية المرء بثقافته لأجل مجموعة من السلطات والأفكار الشرعية أو المعترف بها»[1]. وتكمن مشكلة التخصص في النقد والأدب، من وجهة نظر إدوارد سعيد، في كونها تؤدي «إلى تزايد في الشكلية التقنية، وتناقص مستمر في حسّ التقدير التاريخي للتجارب الحقيقية التي يمرّ بها عمل من أعمال الأدب»[2]. ثم إن الضريبة التي يدفعها المثقف المتخصص في الأدب، في عالم الأكاديميا، هو أن يصبح «وديعاً وراضياً بما يسمح به المدعوّون قادة في هذا الحقل»[3]، المرتكز على تراتب هرمي استقرّ، ولا أمل في تغييره.

وداخل هذا الحقل تحديداً، وجد طالب بلغاري مناهض للشيوعية نفسه يدرس الآداب بجامعة صوفيا في العام 1956. كانت بلغاريا آنذاك جزءاً من العالم الشيوعي، وكان كل شيء يقاس بمقياس التوافق مع الأيديولوجيا الرسمية للدولة، بما في ذلك الأدب. وفي السنة الأخيرة كان على هذا الطالب أن ينجز بحث التخرج، لكن التحدي الصعب الذي كان يواجهه هو كيف يكتب بحثاً في الأدب، دون أن يخضع لمطالب الأيديولوجيا الشيوعية المهيمنة؟ تفتق ذهن الطالب عن حيلة ستسمح له بتجاوز سلطة الرقيب، وكانت الحيلة تتمثل في تجنّب الخوض في مضامين الأدب وقضاياه الاجتماعية، والتركيز، بدل ذلك، على الجانب اللفظي أو اللساني أو الشكلاني من الأدب؛ وذلك في تطبيق نموذجي لنموذج «المثقف المحترف» الذي تحدّث عنه إدوارد سعيد؛ حيث «تتزايد الشكلية التقنية، ويتناقص حس التقدير التاريخي للتجارب الحقيقية». وقد كانت هذه هي الحيلة ذاتها التي اخترعها الشكلانيون الروس في عشرينيات القرن العشرين، وهي حيلة يمكن أن يجدها أي ناقد كمخرج آمِن من ذلك المأزق الذي يجد فيه نفسه عاجزاً عن قول شيء ذي معنى وصريح عن «التجارب الحقيقية»؛ فتراه ينكبّ، بدل ذلك، على الاستغراق في التقنيات الشكلية. المهمّ أن هذا الطالب البلغاري اقتنع بحيلته، ومضى في كتابة بحثه حول التحليل اللغوي لإحدى القصص البلغارية. وبهذه الطريقة أفلت من الرقابة، وكُتِب البحث، ومرّ بسلام، ونجا صاحبه؛ بفضل تلك الحيلة، من امتحان صعب.

لم يكن هذا الطالب سوى تزفيتان تودوروف؛ الناقد الفرنسي، البلغاري الأصل.. هذا الناقد الذي يعود إليه الفضل في ترجمة أعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية، والذي يعود إليه فضل كبير في تأسيس «الشعرية البنيوية» في النقد الأدبي الحديث. وقد ابتدأ اهتمام تودوروف بهذه الشعرية

1. إدوارد سعيد، صور المثقف، ص83.
2. نفسه، ص83.
3. نفسه، ص83.

بحيلة لجأ إليها مضطراً في بحث التخرج؛ من أجل تجنب الاصطدام بأيديولوجيا الدولة المهيمنة، إلا أن هذه الحيلة قد رسمت مساره على مدى عقدين كاملين، بقي خلالهما وفياً للتحليل البنيوي والشكلاني حتى بعد أن غادر بلغاريا، بظروفها المشّلة والمحبطة، ليحط رحاله في فرنسا؛ حيث كل الظروف مهيأة للكتابة بحرية، لا من أجل الاحتيال تجنباً لنظام قمعي.

أنجز تودوروف بحثه حول التحليل اللغوي، ولكن فاته أن يدرك أن المسلك الذي سار عليه لم يكن أسهل المسالك لتجنب الرقابة، وتحاشي المواجهة مع الأيديولوجيا المهيمنة فحسب، بل هو، كذلك، أسهل الطرق للتنصّل من المسؤولية السياسية والأخلاقية، وأسهل الطرق لاعتزال العالم وقضاياه وصراعاته. لم يصطدم تودوروف/ الطالب بسلطة الأيديولوجيا المهيمنة؛ لأنه اختار الانسحاب من المواجهة التي كانت خاسرة، بكل المقاييس، آنذاك. لم يكن في التحليل اللغوي ما يزعج أجهزة الأيديولوجيا المهيمنة؛ ولهذا مرّ بحث تودوروف بسلام، ودون مضايقات.

في فرنسا، وبعد عشرين عاماً من هذه الحادثة، تنبّه تودوروف إلى أن الاهتمام الكلي بتحليل الأسلوب والتركيب والتقنيات السردية لم يكن سوى «غيتو شكلاني»[1]، انتهى إلى حبس النقد والأدب وتحويلهما إلى «ألعاب شكلانية» عاطلة وعدمية وبلا جدوى، كما انتهى إلى اعتزال النقد لوظيفته التدخّلية، وإلى تخليه الإرادي أو الاضطراري عن «السجال العريض للأفكار» والأحداث والتجارب التي تجري من حوله. وقد دوّن تودوروف هذه المراجعة الذاتية النقدية في كتيب بعنوان «الأدب في خطر». أما الخطر الذي يتحدث عنه تودوروف فيتمثل فيما يتعرّض له الأدب من «اختزال عبثي»، وذلك حين يجري التعامل معه كموضوع لغوي وجمالي صرف منغلق على ذاته، ولا يتحدث إلا عن ذاته وعن بنيته وألعابه اللغوية، ومنبتّ الصلة بالعالم، وبما يجري حوله من أحداث ووقائع وأفكار.

والحاصل أن الخطر الذي يتهدد الأدب إنما هو جانب من ذلك الخطر العام الذي صار يتهدّد الأدب والفن والنقد والمعرفة عامة. ويتعرّض الفن لهذا النوع من خطر الاختزال من خلال ما أسماه جان بودريار بـ»السيرورة العامة لتواطؤ الفن مع الخواء»[2]. وقد قام أصحاب هذا التواطؤ بـ»دفع الناس إلى الاعتقاد في القيمة الأساسية للتفاهة»[3] التي ينطوي عليها ذلك الفن الذي لا يقول شيئاً عن الخارج، ولا يتحدث سوى عن ذاته النرجسية؛ وذلك بحجة أن «الفن لا يمكن أن يكون تافهاً إلى هذا الحد، وأنه لا بد أن هناك لغزاً وراء التفاهة. ويستغلّ الفن المعاصر الشكَّ في إمكانية إصدار

1. تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ص52.
2. جان بودريار، الفكر الجذري أو أطروحة موت الواقع، ص34.
3. نفسه، ص34

حكم جمالي قائم الذات، ويضارب بعجز كل أولئك الذين لا يفهمون فيه شيئاً، أو الذين لم يفهموا أن ليس هناك شيء للفهم»[1].

ابتدأت هذه السيرورة بهوس «الفن من أجل الفن»؛ وذلك في مسعى لتجريد الفن من أي غاية غير ذاته؛ فالفن «منزّه عن الغرض»، ولا هدف له غير «إبداع الجمال»[2]. لقد اخترق هذا الهوس مختلف أنواع الفنون؛ من تشكيل ومسرح وأدب... أما في الأدب فقد كان الشعر سبّاقاً إلى تمثل هذا الشعار، وجرى الرهان على كتابة نوع فريد من «الشعر الصافي» والنقي؛ شعر لا ينطوي إلا على ما هو شعري؛ أي إلا على ذاته. ويستلزم إنجاز هذه «الشعرية الصافية» عزل الشعر عن كل ما يجري خارج إطار شعريته الداخلية، والمكتفية ذاتياً، والمنبتة الصلة بكل ما هو في الخارج؛ من أيديولوجيا وتاريخ ومجتمع وواقع ورهانات وصراعات يخوضها بشر حقيقيون من لحم ودم. كانت هذه محاولة من أجل تعقيم «مملكة الشعر»، وحمايتها من أن تتلوث بالخارج غير الشعري. وقد قام هؤلاء بتحويل «الفعل الشعري» إلى «فعل لازم» لا يتعدى حدود الشعر إلى ما هو خارجه. وانتقلت هذه اللوثة إلى الأجناس الأخرى؛ فصارت كتابة السرد تتطلب مهارة في اللعب اللغوي والتقنيات الشكلانية أكثر من أي شيء آخر. ليس مهماً بعد هذا أن تقول الكتابة أي شيء حول ما يجري من حولها.. المهم أن تكون كتابة جميلة تدور حول نفسها بنرجسية مريضة، وتتلاعب باللغة «تلاعباً خلاّقاً»؛ كما يدّعي أصحاب هذا التوجه. وبهذا صار بإمكان أي روائي أن يكتب رواية بلغة شعرية، ويتلاعب بكل تقنيات السرد البنيوي؛ من إيقاع الزمن إلى أنواع الساردين ومنظوراتهم، ولكن دون أن يقول أي شيء ذي جدوى حول ما يجري حوله في الواقع والعالم.

ويتعرّض النقد لاختزال عبثي بعد أن صار النقاد يتعاملون مع أدواتهم ومناهجهم التحليلية على أنها غاية في حدّ ذاتها، لا مجرد وسيلة، من بين وسائل أخرى عديدة؛ لفهم الأعمال الأدبية، و»العالم الذي تستحضره»، أو تسعى إلى مواجهته، إلا أن مأزق النقد أكبر من مأزق الأدب؛ بحكم طبيعة النقد الانضباطية، وخضوعه لسيطرة المؤسسة وأعرافها. وأنا أقصد هنا مؤسسة «الكتابة الطليعية»، ومؤسسة «المعرفة الأكاديمية/ الجامعة». وعلى الرغم مما بين هاتين المؤسستين من اختلافات عميقة؛ حيث تؤمن الأولى بتحرر الكتابة من أي انضباط أو منهج، فيما تقوم الثانية على «عبادة الانضباط والمنهجية»، إلا أن الاثنتين تشتركان في أنهما تقومان على انسحاب الكتابة (والمعرفة والفن عامة) من العالم، وقطع صلتها بقضايا المجتمع التي تشغل الناس والرأي العام. والمؤسستان كذلك مقتنعتان حدّ اليقين بأن المسألة ينبغي أن تكون «مسألة نصوص ونصوص

1. نفسه، ص34.
2. الأدب في خطر، ص 52.

ونصوص»؛ حيث ينظر ممثلو هاتين المؤسستين إلى النقاد «كنقاد تقنيين.. كعاملين تقنيين، إنْ صحّ التعبير»[1].

ويحتل ممثلو «النقد الطليعي» و»النقد الأكاديمي» مواقع متقدمة في المؤسسات الثقافية والأدبية والأكاديمية. وسمحت لهم هذه المواقع بالهيمنة على هذه المؤسسات، وعلى فضاء النقد بصورة عامة. وهذه هيمنة قائمة في العالم العربي، وفي غير العالم العربي. وفيما يتعلق بفرنسا، على سبيل المثال، لاحظ تودوروف أن «ممثلي ثالوث الشكلانية – العدمية – الأنانية» يحتلون «مواقع مهيمنة إيديولوجياً؛ فلهم الأغلبية في هيئات تحرير الجرائد الأدبية، وبين مديري المسارح المدعومة أو المتاحف»[2]. كما أنهم يحتلون مواقع مهيمنة في المؤسسة الأكاديمية. وقد سمحت لهم هذه الهيمنة بفرض تصورهم الخاص عن الكتابة على نطاق واسع من فضاء النقد الأكاديمي؛ بحيث صار الناقد المؤهّل اليوم هو من تعترف هذه المؤسسة بقيمته وكفاءته وجدارته، وهذا اعتراف لا يتحصّل عليه إلا من التزم بمتطلبات هذه المؤسسة، والقائمين عليها، ومن بينها الالتزام بمتطلبات التخصص الدقيق، والوقوف عند حدود موضوع التخصص، وعدم تجاوزه إلى ما هو خارج التخصص، والالتزام بالتحليل الشكلاني والنصوصي المغلق. أما من يتجاوز هذه المتطلبات بقصد الاهتمام بما هو خارج إطار المؤسسة، وبما يتجاوز أعرافها ومطالبها، فإنه سيقع، لا محالة، في دائرة المحظور والممنوع، كما أنه يغامر بخسران اعتراف المؤسسة؛ مما يؤثر سلبا على مستقبله كناقد يتمتع بالاعتراف. وسوف يبادر ممثلو «النقد الطليعي» إلى نعته بنعوت انتقاصية ودونية؛ من قبيل «الرجعية» و»الغباء» و«الجمود» و«العجز» عن مواكبة «حركية الكتابة الحديثة»، وعن فهم «عوالمها الخفية»، والغوص في «أعماقها القصية»، إلى غير ذلك من الهراء المحض!

لقد أصبحت هذه الهيمنة، في المجال الثقافي والأكاديمي، إحدى العوائق الكبيرة أمام أي تحوّل نقدي حقيقي، بل أصبحت تمثل عائقاً حقيقياً أمام أي تنوعٍ ممكن في الممارسات النقدية بما يتجاوز المقاربة النقدية الأحادية، التي تختزل الأدب والنقد معاً، وتقوم بعزلهما عن العالم، وحملهما على العيش في حالة من الغربة والاغتراب. ولهذا أقول إن النقد في خطر؛ لأنه، بالفعل، خاضع لهيمنة هذه المؤسسات، وسلطة أعرافها وتقاليدها وممثليها.

هذه أزمة حقيقية، إلا أنها –كذلك– جزء من مشهد أكبر، وهو مشهد الأزمة السياسية والاقتصادية عامة. فالنقد الأكاديمي، أو «الطليعي»، جزء من الجامعة والمؤسسات الثقافية. والجامعة، كما تنبه إلى ذلك إدوارد سعيد، في تقلّص مستمر فيما يتعلق باهتماماتها بالعالم وقضاياه وصراعاته. ثم إن الجامعة، ومجمل المؤسسات الثقافية، خاضعة للسلطة؛ سلطة الدولة في الجامعات والمؤسسات الحكومية،

1. إدوارد سعيد، السلطة والسياسة والثقافة (حوارات مع إدوارد سعيد)، ص45.
2. الأدب في خطر، ص41.

وسلطة أصحاب رؤوس الأموال في الجامعات والمؤسسات الخاصة. وكلتا السلطتين مَعْنِية بعزل الجامعة والمؤسسة عن صراعات العالم الحادة والمزعجة؛ ولهذا تعمد هذه السلط إلى فرض الحظر على المؤسسة؛ وذلك كيلا تتجاوز الجامعة إطار التخصص، أو إطار المشاغل الجامعية المحدودة والسطحية، وكيلا تتجاوز الكتابة «الطليعية» إطار القضايا «الناعمة» التي لا تزعج أحداً. وقد خلق هذا الحظر حالة من اللامبالاة وعدم الاكتراث، التي حكمت علاقة هذا النقد بما يجري في الخارج من قضايا مزعجة وحادة تشغل الرأي العام، وتمسّ مشاغل المجتمع وقضاياه السياسية والإنسانية، وصراعاته العادلة والملحّة. وقد صدق إدوارد سعيد حين وصف النقاد الجدد بأنهم «سكونيون، وبأن اهتماماتهم وأصواتهم نصية، وبأن القضايا التي تهمهم محدودة جداً من الناحية التاريخية والاجتماعية، أو حتى العامة. يبدون غير مهتمين بالقضايا السياسية.. لا يعيرون اهتماماً لحياة المجتمع، أو حتى لحياة المجتمع التي تؤثر بشكل جوهري في النصوص والأدب»[1].

صار على الناقد أن يلتزم بموضوع تخصصه الدقيق، وهو تخصص يزداد تقلّصاً وانغلاقاً وشكلانية مع الزمن؛ فبعد أن كان الدرس النقدي الأكاديمي، على سبيل المثال، يحتفظ بصلة سطحية مع العالم وقضاياه من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب، وحياة المؤلفين ونفسياتهم وعلاقتهم بظروف عصرهم، إذا بـ»النقد الأكاديمي» الجديد يذهب بعيداً في تعميق غربة الأدب والنقد عن العالم. وقد ابتدأت مسيرة الغربة مع الشكلانيين الروس والشعرية البنيوية؛ حيث جرى تركيز الاهتمام بالكامل على «الشعرية» و»الأدبية» ومجموعة السمات والتقنيات الشكلانية التي تجعل من نص ما نصاً أدبياً. وينبغي أن نعترف بأن هذا الاهتمام قد أسهم في انفتاح النقد على مجالات أوسع من الأعمال الأدبية؛ وذلك من خلال الاهتمام بدراسة «أدبية» الظواهر غير الأدبية، والتي تقع خارج دائرة نصوص الأدب المعهودة، إلا أن خطورة هذا الاهتمام تكمن في أنه انصبّ على تحليل الأبعاد الأدبية والجمالية والتقنية المحض داخل النصوص الأدبية؛ الأمر الذي يعني عدم الاكتراث بما تنطوي عليه هذه النصوص من أبعاد أخرى غير أدبية وغير جمالية. وعلى هذا، فبقدر ما أسهم هذا الاهتمام في انفتاح النقد على ظواهر غير أدبية، فإنه أسهم، كذلك، في عزل الأدب عن عالمه، وتجريده من أبعاده السياسية والاجتماعية والأخلاقية. وهو، في الوقت ذاته، قاد إلى تعميق نصوصية النقد وشكلانيته. ربما كان النقد، في يوم من الأيام، أيديولوجياً محضاً، إلا أنه أصبح اليوم، وكردّ فعل على ذلك، شكلانياً محضاً، وأصبحت هذه الشكلانية بمثابة متطلَّب أساسٍ من متطلبات علمية النقد، وانضباطه المنهجي، وصرامته، وموضوعيته.

ثانياً: علمية النقد أم طفيليته؟

اكتستِ الدعوة إلى علمية النقد أهمية بالغة في المشهد النقدي العربي منذ سبعينيات القرن

1. السلطة والسياسة والثقافة (حوارات مع إدوارد سعيد)، ص38، بتصرف.

العشرين؛ وذلك بسبب الاهتمام المستجدّ آنذاك بالبنيوية، التي جرى تصويرها على أنها المنقذ والمخلِّص الذي سيؤسس للنقد علميته المنضبطة، بعد أن كان النقد، أو هكذا جرى تصويره، منفلتاً من عقال الضبط والموضوعية والمنهجية. وبتعبير جابر عصفور، فقد بدت البنيوية كما لو كانت «بشارة لعهد عربي جديد من النقد.. عهد بدأت تباشيره في الانبثاق التدريجي المتتابع طوال السبعينيات، وظلت ممارساتها هامشية إلى أن استحصدت في الثمانينيات»[1]. وفي الثمانينات كذلك، ظهرت تباشير التعرف العربي إلى التفكيك، وأطروحات ما بعد البنيوية؛ فتزامنت، منذ تلك اللحظة، دعاوى علمية النقد مع نواقض هذه العلموية، ومقوّضات هذا الانضباط بصورة جذرية. إلا أن القاسم المشترك بين هذه الدعاوى هو تركيزها على الاهتمامات الجمالية، وانحصارها في المقاربة النصوصية بصورة شبه مستحكمة، وإيمانها بالكتابة المعتزلة.

وقد فرضت دعاوى العلمية أسئلة وتحديات كبيرة فيما يتعلّق بطبيعة النقد، ووظيفته، ومسؤولياته، وأدواته، ومناهجه. وكان تحويل النقد إلى علم منضبط يتطلب تحديداً صارماً لموضوع هذا العلم؛ بحيث لا يخرج عن نطاق الأدب أو الأدبية. وفي الوقت الذي كان الأدب يدخل في سيرورة اعتزاله، ونصوصيته المحض، كانت علمية النقد تفترض ضرورة تشذيب الممارسة النقدية من كل ما هو خارج الطبيعة الأدبية والجمالية من مشاغل واهتمامات وظروف وآثار اجتماعية وأيديولوجية وسياسية واقتصادية وغيرها. وبهذا صار النقد علماً خاصاً وخالصاً ومخلصاً للأدب ونصوصه فقط؛ يوجد بوجوده، ويغيب بغيابه.

وإذا كان أصحاب هذا المطلب قد حققوا ما كانوا يطمحون إليه، فإنهم قد أنجزوا معه، وربما بدون وعي منهم، ما يمكن أن نطلق عليه هنا «طفيلية النقد»؛ بحيث أصبح النقد، إذا سلّمنا بذلك، علماً منضبطاً، إلا أنه علم طفيلي يعتاش على ما يقدمه للنصوص الأدبية من خدمات الشرح والتعليق والتحليل والتفكيك والتفسير والتأويل والتقييم والمقارنة. ولم يعد للنقد هويته الخاصة المستقلة والقائمة بذاتها، كما لم يعد النقد سيداً، بل كائناً طفيلياً، وعبداً خادماً. والعبد يقدم خدمات قد تكون ضرورية، إلا أنها ضرورية لسيده، وللنظام العبودي الذي يقوم على الهيمنة، وضرورة وجود العبيد ليتأتى للأسياد أن يكونوا أسياداً.

وحين يصبح النقد طُفَيْلياً وملحقاً، فإنه بذلك يرهن وجوده ومكانته بوجود الأدب ومكانته. وإذا عرفنا أن للأدب حياة اجتماعية، وهو كغيره من الأشكال الثقافية يوجد في قلب الصراع على المكانة الاجتماعية والرمزية، فإن النتيجة من وراء ذلك هي أن النقد يصبح بلا قيمة اجتماعية ورمزية في حال انحطت مكانة الأدب. أما في حال ارتفعت مكانة هذا الأخير، فإنه غالباً ما ينظر إلى النقد

1. جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص89. ويعود المؤلف، في الصفحة 207، ليصف انبثاق البنيوية باللغة الدينية ذاتها، وذلك حين يصف البنيوية بأنها «مبعوث العناية اللغوية الذي حمل بشارة العهد الآتي إلى العلوم الإنسانية».

على أنه ممارسة غير ضرورية وغير مطلوبة، أو غير ذات نفع كبير على أقلّ تقدير. وقد جرت العادة على أن يصور الناقد في صورة «الأديب الفاشل».

هل صار النقد علماً؟.. هذا سؤال قد نختلف في الإجابة عنه، إلا أن الحاصل أن النقد استقلّ بموضوعه الأثير (وهو الأدب ونصوصه)، وفي المحصلة انتهى هذا الاستقلال إلى ما يشبه استقالة النقد، وانسحابه من الوجود في العالم، و انكفاءَه إلى «تيه النصوصية»، بعد أن كان يمثّل «حركة تدخلية جسورة»[1]. وبتعبير أوضح، فإن المطالبة باستقلال النقد وعلميته انتهت إلى استقالة النقد أو إقالته؛ أي أصبح النقد بلا وظيفة مؤثرة، وبلا مهمة ذات شأن في عالم اليوم، وصار غاية المطلوب منه أن يحلل النص الأدبي، ويستخرج بنياته الجمالية أو يقوّضها، وأن يكشف عن جماليته أو فجواته الداخلية. وفي المحصّلة، صار معظم النقد الأكاديمي لا يظهر إلا في صورة كتابات غامضة وملغزة وملأى بترميزات، وأشكال عصية على فهم معظم القراء، في حين أصبح «النقد الطليعي»، التطبيقي والصحفي، مشحوناً بكلام إنشائي أجوف لا غاية من ورائه إلا تدبيج الجمل، ورصّ العبارات «الفارغة». وفي الخلاصة، دخلت الممارسة النقدية في «قلب التيه النقدي»[2]، وصارت مجرد لعب منضبط بقوانين اللعبة بحسب البنيوية، ومنفلت منها، ومقوّض لها، بحسب أطروحات التفكيكيين. وهو، في الحالتين، لعب نصوصي مجاني. والنتيجة، كما يكتب حسين الواد، هي استقالة أو «إقالة هذا الخطاب من الحياة الاجتماعية، ومن الوجود»[3]، وهو ما دفع واحداً من أهم النقاد النصوصيين العرب، وهو عبد الله الغذامي، إلى إعلان «موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه»([4])، وذلك بعد أن استقال النقد الأدبي؛ بحيث لم يعد مؤهلاً للقيام بوظيفة ثقافية أعظم، وهي الكشف عن العيوب الثقافية النسقية التي تتلبّس بلبوس الجمالي، وتتسرّب من خلاله.

ثالثاً: اللامبالاة تجاه العالم: قراءة المجزرة عبر صراع الديكة!

هل وصل النقد إلى طريق مسدود؟ لا يبدو أن أحداً يشكّ أو ينكر أن النقد يمرّ بأزمة حقيقية غربياً وعربياً، وخاصة بعد أن أفل عصر الحماسة النظرية، والانفجار النقدي الذي بلغ أوجهه غربياً في الستينيات والسبعينيات، وعربياً في الثمانينيات والتسعينيات. وقد ظنّ بعض الدارسين أن أزمة النقد تكمن في ضيق موضوعاته، وانغلاق الاهتمام النقدي على النصوص الأدبية فقط. ومن

---

1. إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ص7.
2. سبق لعبد العزيز حمودة أن وصف ما يجري من ممارسات نقدية عربية بـ»التيه النقدي». وأنا أتصور أن هذا النقد محق في معظمه، ولا يعيبه إلا تطرفه في التحامل على النقد والنقاد المحدثين، وتأويلاته التي لا تخلو من سوء نية لكل إنجازات النقد الحديث، كما أنه لا يخرج عما أسماه إدوارد سعيد بـ»تيه النصوصية». انظر، على سبيل المثال، كتابه «الخروج من التيه النقدي: دراسة في سلطة النص»، الكويت، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد 298/ 2003م.
3. حسين الواد، تحولات الخطاب الأدبي في ضوء علاقته بالخطاب الديني، مجلة «الخطاب الثقافي»، جامعة الملك سعود بالرياض، العدد1/ 2006م، ص64.
4. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص8.

أجل تجاوز هذه الأزمة، ليس علينا سوى توسيع هذا الاهتمام؛ من خلال توسيع مفهوم النص؛ بحيث ينطبق على كل شيء يحمل معنى، ويتسم باتساق مقبول؛ من شعر وسرد ومسرح وفن وأغنية وشائعة ولعبة شعبية ومقالة صحافية وكتابة تاريخية وتصريح سياسي... إلخ.

هذا تشخيص متداوَل، وهو يحصر أزمة النقد في حدود الاشتغال النقدي وموضوعاته اتساعاً أو ضيقاً. إلا أني أتصور أن أزمة النقد تتصل بما هو أكثر جذرية من هذا؛ فهي أزمة تتصل بوظيفة النقد ومسؤوليته السياسية والأخلاقية، وبالتنكر لطبيعته التدخلية تجاه العالم وقضاياه. صحيح أن كل المدارس النقدية الحديثة؛ من بنيوية وما بعد بنيوية، كان لها إسهامها المميز في انفتاح موضوعات الاشتغال النقدي، إلا أن الصحيح كذلك أن كل الذي أنجزه هذا الانفتاح هو تحويل الظواهر والأحداث والأشياء والأفكار والخطابات إلى مجرد نصوص؛ الأمرُ الذي يعني انتزاعها من حضورها المادي الفعلي؛ فصار بإمكان أي ناقد أن يكتب عن «الإرهاب بوصفه نصاً»، أو عن «حرب تحرير العراق بوصفها نصاً»، أو عن «حرب تموز 2006 بوصفها نصاً»، أو عن «حرب غزة بوصفها نصاً»، أو عن «ثورات الربيع العربي بوصفها نصاً». صار كل هذا ممكناً، إلا أنه لم يسهم إلا في إغراق هذه الوقائع الخطيرة والمؤلمة في نصوصية ناعمة ورقيقة ولعوب حدّ العبث والخواء والتفاهة.

لقد تنبّه والتر بنيامين، وهو يختم مقاربته الرائدة حول «العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي»، إلى أن الدولة الفاشية -وهي المعادل الغربي للدولة العربية التسلطية- تلجأ، من أجل حماية ملكيتها للثروات والسلطة، إلى «تنظيم الجماهير البروليتارية الحديثة النشأة دون التأثير على بنية الملكية التي تتوق الجماهير إلى تصفيتها»[1]. وبدلاً من أن تتنازل هذه الفاشية للجماهير عن حقها في تغيير علاقات الملكية، فإنها تعمد إلى إعطاء هذه الجماهير الفرصة للتعبير عن نفسها، وذلك من باب التنفيس، وبما يمكّن الفاشية من «الاحتفاظ بالملكية»، في حين تتلهّى الجماهير بتمتعها بفرصة التعبير الممنوحة لها. و«النتيجة المنطقية» لهذا هي «إدخال الجماليات إلى الحياة السياسية»، وهو ما يتجسّد، عادةً، في تجميل السياسة والعالم، و«تنصيص» الحياة والواقع والتجارب والأحداث؛ أي التعامل مع كل ذلك على أنه مجرد نصوص!

يعكس هذا النوع من «تجميل العالم»، و»تنصيص الحياة والواقع»، حالة جديدة من برودة الشعور، وفقدان الحس، وانعدام الإحساس بالعالم خارج الكتابة، وإلا فكيف يستطيع أي ناقد أن يكتب «عن جماليات المكان في الرواية الفلسطينية» دون أن يقول شيئاً حول ما يجري في فلسطين من انتهاكات ومعاناة؟ هل يستطيع أحدنا أن يتخيّل ذلك؟ نعم، يستطيع ذلك! وذلك إذا كان الناقد فاقد الإحساس، أو لامبالياً بمن حوله، وبما يجري حوله!

1. والتر بنيامين، مقالات مختارة، ص168.

هذه عزلة تؤسس لضرب من اللامبالاة تجاه العالم وحوادثه المؤلمة، وتجاه البشر ومعاناتهم القاسية. إلا أن هذه اللامبالاة ستصبح سيدة الموقف في هذا النوع من النقد، وكأن اللامبالاة هي النتيجة الحتمية لتلك الجمالية المفرطة، والنصوصية المعممة. وهي لامبالاة تذكّر بذلك الموقف القديم الذي امتازت به الفلسفة؛ لامبالاة اعتاد جان جاك روسو توجيه نقده إليها، وإلى الفلاسفة الذين أخذ عليهم لامبالاتهم تجاه الناس وآلامهم ومعاناتهم. لقد تنبّه روسو إلى أن «التحنن» هو الفضيلة الإنسانية (بل الحيوانية) الأولى، وهي القانون الطبيعي الأول، وهي فضيلة سابقة على «استعمال أي ضرب من التفكّر»[1] عند الإنسان، إلا أن العقل قادر على إضعافها والتشويش على عملها، والسببُ أن «العقل هو الذي يولّد الحب الشخصي، وإن التفكير هو الذي يقوّيه، وهو الذي يدفع بالإنسان إلى الانطواء على نفسه، وينأى به عما يزعجه أو يحزنه»[2]. وبما أن الفلسفة هي النموذج الأسمى للتفكير العقلاني، فإنها ستمثّل قمة الانكفاء والاعتزال عن الإنسان والعالم، و»بالفلسفة يقول الإنسان في سرّه، وهو يشاهد إنساناً آخر يتألم: «لترْمِ بنفسك إلى التهلكة إذا أردت، أما أنا فإني في مأمن»[3]. ولقد أصبحنا ولا شيء يقلق نوم الفيلسوَف، وينتزعه من سريره. يستطيع من شاء من الناس أن يذبح تحت نافذة الفيلسوف أحد أمثاله من البشر؛ فلا يبالي، وإنما يعمد إلى سدّ أذنيه بيديه، ويبحث لنفسه عن قليل من الحِجاج لكي يمنع الطبيعة المترددة داخله من أن تماهي بينه وبين من كان يُغتال»[4]، ويتألّم.

وقد انتقلت هذه «اللامبالاة» القديمة من الفلسفة إلى عوالم الأدب والفن والنقد، ومن هذه العوالم إلى مجالات معرفية مجاورة، كالأنثروبولوجيا والتاريخ؛ فصار المتخصص في الأنثروبولوجيا، على سبيل المثال، معنيّا بالتأويل النصوصي لجمالية لعبة شعبية أكثر من اهتمامه بما يجري في مجتمع دراسته من صراعات وأحداث مزعجة. ويشار، في هذا السياق، إلى عمل كليفورد غيرتس، الأنثروبولوجي الأمريكي، حول «صراع الديكة في بالي»، وهي المحاولة التطبيقية الأبرز التي اجتهد فيها غيرتس من أجل أن يثبت فكرته حول «تأويل الثقافات» والممارسات الثقافية كما لو كانت نصاً، أو صورة، أو قصة، أو مسرحية، أو مجازاً، أو فنّاً؛ أي مجرد «وسيلة تعبير» أو «شكل تعبيري ودلالي»، وكأن ما يفعله «صراع الديكة» في المتحلقين حوله هو ذاته «ما تفعله مسرحية «الملك لير»، أو رواية «الجريمة والعقاب»، بالنسبة إلى أشخاص ذوي أمزجة مختلفة، وأعراف

1. جان جاك روسو، خطاب في أصل التفاوت وفي أسسه بين البشر، ص101.
2. نفسه، ص101
3. نفسه، ص101
4. نفسه، ص104.

مختلفة.. إنه يلتقط تلك المواضيع -الموت، الذكورة، الكبرياء، الفقدان، حب الخير، المصادفات-، ويرتبها في تركيبة شاملة، ويقدمها بطريقة تبرز نظرة خاصة لطبيعتها الأساسية»[1].

تتحول الثقافات، مع غيرتس، إلى نصوص وأشكال تعبيرية، ويتحول العمل الأنثروبولوجي إلى عمل تأويلي هدفه النفاذ إلى معنى هذه الثقافات/ النصوص في مهمة شبيهة بمسعى النقد من أجل «النفاذ إلى نص أدبي ما». وبهذه الطريقة يتحول «تراث شعب ما» إلى «مجموعة من النصوص، التي هي بدورها مجموعات يجهد الأنثروبولوجي في قراءتها من فوق أكتاف الأشخاص الذين هم أصحابها الأساسيون»[2]، إلا أنها قراءة أشبه ما تكون باللعبة، أو «قراءة التمارين المركزة»؛ حيث «يمكن للمرء أن يبدأ من أي مكان من مخزون الأشكال في ثقافة ما، وينتهي في أي مكان آخر. ويمكن للمرء أن يبقى ضمن شكل واحد، محدود نوعاً ما، ويأخذ في الدوران في داخله باستمرار. كما يمكن له أن يتحرّك بين الأشكال بحثاً عن أشكال أوسع من الوحدة، أو عن تناقضات ذات مغزى»[3].

وما كان بإمكان هذا النوع ممّا يمكن تسميته بـ»اللعب التأويلي للحياة والثقافة» (وغيرتس نفسه يستخدم مصطلح «اللعب العميق»!) أن يوجد إلا عبر التوسّع في «فكرة النص بما يتجاوز المادة المكتوبة، وحتى في ما يتجاوز المادة المنطوقة، بالرغم من مجازيته»[4]. ويذكّرنا غيرتس بأن هذا التوسّع «ليس جديداً»، وهو يرى أن تقليد «تأويل الطبيعة» في القرون الوسطى، الذي وصل ذروته مع سبينوزا، لم يكن إلا محاولة لتوسيع فكرة النص؛ من خلال «قراءة الطبيعة على أنها نص مقدس»[5]. ويندرج ما تفعله الأنثروبولوجيا في هذا السياق، الذي يبقى؛ كما يرى غيرتس، ناقصاً مالم ينص على أن «الأشكال التراثية يمكن أن تعامل بوصفها نصوصاً؛ أي أعمالاً تخيلية مبنية من مواد اجتماعية»[6]. ويذهب غيرتس إلى أبعد من هذا حين يعالج الممارسات والظواهر الثقافية بوصفها نصوصاً؛ كما هو الحال في صراع الديكة، وباعتبار أن هذه هي الطريقة الوحيدة القادرة على الكشف عن «الملمح المركزي» فيها، وهو ملمح -كما يقول غيرتس- «قد يغيم أو لا يتضح إذا عالجناه على أنه طقس ديني، أو على أنه مجرد هواية»[7].

نحن، هنا، أمام جمالية تغرق الأنثروبولوجيا؛ حيث يجري التعامل مع الثقافات كما لو كانت

1.كليفورد غيرتس، تأويل الثقافات، ص810.
2.نفسه، ص827.
3.نفسه،ص827.
4. نفسه،ص827.
5.نفسه، ص819.
6.نفسه، ص819-820.
7. نفسه،ص820.

نصوصاً وأشكالاً تعبيرية، و»الحياة كما لو كانت نوعاً من الفن»، نقرأها كما نقرأ «مسرحية ماكبث» لشكسبير، وننصت إليها كما ننصت إلى موسيقى بيتهوفن. إلا أن قراءة الحياة والثقافات بهذه الطريقة النصوصية ستقود حتماً إلى نوع من اللامبالاة المعرفية تجاه الحياة وحوادثها، مهما كانت فظيعة وقاسية؛ لأنها تبقى، في النهاية، نصوصاً يمكن أن تقرأ كرواية أو مسرحية. وهذا، بالفعل، ما حصل مع كليفورد غيرتس؛ حيث يذكر راسل جاكوبي أن غيرتس أنهى عمله الأنثروبولوجي الميداني في جزيرة بالي الأندونيسية قبل سنوات قليلة من «انقلاب شيوعي فاشل أدى إلى اضطرابات دموية قُتل فيها الكثيرون»[1]، يقدّرهم غيرتس نفسه بما بين أربعين وثمانين ألفاً من أصل عدد السكان، البالغ مليونيْ نسمة تقريباً، فيما يقدرهم آخرون بربع مليون، وآخرون يصعدون بالرقم إلى أكبر من ذلك بكثير، إلا أن غيرتس حين أراد أن يكتب عن تجربته في بالي لم يجد موضوعاً يكتب عنه أعظم من «لعبة صراع الديكة»، بوصفها نصاً قابلاً للتأويل الدلالي، ويكتفي بالإشارة إلى تلك الأحداث الدموية في الهامش الأخير من مقالته، وكأن «صراع الديكة» في بالي أعظم من مقتل ثمانين ألفاً أو ربع مليون من الأندونيسيين! بل إنه يذهب، في هذا الهامش، إلى مطالبتنا بالنظر إلى بالي، والقتل الفظيع الذي حصد الأرواح في ديسمبر 1965، «ليس فقط من خلال فنونها ورقصاتها ومسرحيات خيال الظل فيها وفن النحت والفتيات، وإنما أيضاً -كما يفعل الباليون أنفسُهم- من خلال صراع الديكة فيها»[2].. هذا هو المطلوب: أن نقرأ المجزرة من خلال «صراع الديكة»!

رابعاً: خدعة سوكال: كتابات جيدة الصياغة، لكنها عديمة الجدوى

في منتصف العام 1996، نشر أستاذ في الفيزياء في جامعة نيويورك اسمه آلان سوكال مقالة مطولة في مجلة نقدية أمريكية مرموقة، وهي مجلة «النص الاجتماعي» Social Text. كان عنوان المقالة جذّاباً، وهو: «انتهاك الحدود: نحو هيرمِنوطيقا تحويلية للجاذبية الكمية»Transgressing the BoundariesTowards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity[3]. وقد صيغ هذا العنوان بطريقة تهكمية، دمجت ومزجت «الهيرمنوطيقا» بـ»التحويلية»، والـ»الجاذبية» بـ»النظرية الكميّة». وعلى الرغم من الطابع التهكمي في العنوان الفرعي، إلا أن العنوان الرئيس: «انتهاك الحدود» كان من ذلك النوع المتداول في الكتابات النقدية ما بعد الحداثية؛ ولهذا لم يكن مستغرباً أن تبادر مجلة متخصصة في ما بعد الحداثة والدراسات الثقافية إلى نشرها.

يدعو سوكال، في المقالة المشار إليها، إلى رياضيات جديدة وفيزياء جديدة، ويهاجم، في أول

1. راسل جاكوبي، نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة: فاروق عبد القادر، الكويت، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد 269/ 2001م، ص158.
2. تأويل الثقافات، ص826، الهامش رقم 43.
3. انظر المقالة كاملة على الرابط التالي:
http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/transgress_v2/transgress_v2_singlefile.html

فقرة من المقالة، تلك الفكرة البالية السائدة لدى العلماء عن وجود عالم خارجي يمكن وصفه، واكتشاف قوانينه التي زُعِم أنها أبدية، واقترح أن ينظر إلى العلم كما ينظر إلى الفن والفلسفة، وإلى الواقع الخارجي على أنه مجرد «بناء لغوي واجتماعي». وانتهى إلى الدعوة إلى «رياضيات متحررة» من كل الأوهام العلموية القديمة.

لم تكن هذه المقالة سوى خدعة أراد سوكال من خلالها أن يكشف عن «اللغو» المتداول في النقد بين كتاب ما بعد الحداثة والدراسات الثقافية والتحليل الثقافي. وقد كشف سوكال عن هذه الخدعة فور نشر المقالة؛ وذلك في مايو 1996، في مجلة Lingua Franca؛ حيث كتب مقالة بعنوان «التجريب الفيزيائي مع الدراسات الثقافية» A PhysicistExperimentsWith Cultural Studies[1]. لقد قام سوكال بتصميم المقالة/ الخدعة[2] بطريقة تتماشى مع هوى الكتابة الجديدة في النقد؛ فملأها، كما يقول، «بأكثر الاقتباسات سخفاً عن الرياضيات والفيزياء، لأكثر الأكاديميين شهرة في ما بعد الحداثة والدراسات الثقافية»[3]. واللافت حقاً أن حجم الاقتباسات والهوامش، وقائمة المراجع المثبتة، تستأثر بأكثر من ثلثي حجم المقالة. وهذه محاكاة ساخرة وتهكمية من الأبحاث والدراسات والكتب التي ستجد فرصتها الأكيدة للنشر والطباعة، إلا أنها لا تعدو كونها «كتابات عديمة الجدوى»، وكأنه يكفي، في هذه المجالات، أن تكون الكتابة جيدة الصياغة، وتلتزم، شكلياً، بضوابط البحث العلمي، وتنخرط في هوس تحويل كل شيء إلى نصوص وأبنية لغوية واختلاقات اجتماعية، حتى تجد طريقها إلى النشر والرواج!

لقد كشفت هذه الخدعة حقيقة هذا النوع من النقد اللامبالي، الغارق في جمالية مفرطة ونصوصية معممة. قد يكون هذا النقد جيد الصياغة والتصميم، إلا أنه عديم الجدوى، ولا يكاد يقول شيئاً ذا مغزى. وقد سبق لستيوارت هول، وهو أحد أهم المنظّرين والمؤسسين للدراسات الثقافية التي ينتقدها سوكال، أن وجّه نقداً قاسياً لما آلت إليه الدراسات الثقافية في الأكاديميا الأمريكية على وجه الخصوص. يشير هول، في مقالة له بعنوان «الدراسات الثقافية وإرثها النظري»[4]، إلى وجود «طوفان تفكيكي شكلاني» اجتاح الدراسات الأدبية والنقدية الأمريكية، وإلى أن هذا الطوفان اجتاح الدراسات الثقافية؛ فأصبحت قادرة على التكلم بطلاقة (يستخدم هول تعبير «التكلم من البطن» للإشارة إلى هذه الطلاقة) عن السلطة السياسة، والعرق، والجندر، والخضوع، والهيمنة،

1. انظر المقالة كاملة على الرابط التالي:
http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/lingua_franca_v4/lingua_franca_v4.html

2. انظر الحكاية بتفصيلاتها في: نهاية اليوتوبيا، ص172–174، وفي مادة (Sokal affair) من موسوعة «ويكيبيديا» على الرابط التالي: http://en.wikipedia.org/wiki/Sokal_affair

3. نهاية اليوتوبيا، ص173

4. ستيوارت هول، الدراسات الثقافية وإرثها النظري، ترجمة: خالدة حامد، مجلة «البحرين الثقافية»، العدد 59/ يناير 2010م، ص53–66.

والإقصاء، والهامشية، والآخرية... إلخ، إلا أن التنظير النصوصي الساحق حول هذه القضايا ينتهي «إلى ترسيخ السلطة والسياسة بوصفهما أموراً تخص اللغة والنصية ذاتها»، وأنها مجرد «قضايا خطابية» لا أكثر. وهذا يكشف عن خطر يتهدد الدراسات الثقافية، وهو في الحقيقة يتهدد معظم المعارف الإنسانية، وهو «خطورة العمل النظري القاتل»؛ بحيث يجري ترسيخ السلطة والهيمنة والإخضاع والهامشية بمجرد التنظير والكتابة عنها بطريقة نصوصية وخطابية. وليس ثمة مخرج أمام الدراسات الثقافية والنقدية إلا أن تكون، كما كانت بداياتها في الدراسات الثقافية البريطانية إبان الستينيات، «ممارسة تفكر دائماً بالتدخل في عالم ستحقق فيه تغيراً ما، وتُحْدِث أثراً ما»[1].

وأما السؤال عمّا إذا كان النقد قد وصل إلى طريق مسدود أم لا، فإن الإجابة عنه مرهونة بالمصير الذي يرتضيه النقد لنفسه؛ فهل يستمر في قدرته على التكلم بطلاقة عن كل شيء دون أن يقول أو يفعل شيئاً، أم يبادر إلى استعادة وظيفته التدخّلية في العالم؟

المصادر والمراجع

1. الكتب

أ. العربية والمترجمة

- إدوارد سعيد:
  - صور المثقف، ترجمة: غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، ط2/ 1996م.
  - السلطة والسياسة والثقافة (حوارات مع إدوارد سعيد)، ترجمة: نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب، بيروت، ط1/ 2008م.
  - العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ 2000م.
- تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1/ 2007م.
- جابر عصفور، نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1/ 1998م.
- جان بودريار، الفكر الجذري أو أطروحة موت الواقع، ترجمة: منير الحجوجي وأحمد القصوار، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1/ 2006م.
- جان جاك روسو، خطاب في أصل التفاوت وفي أسسه بين البشر، ترجمة: بولس غانم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1/ 2009م.
- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1/ 2000م.

1. نفسه، ص66

- كليفورد غيرتس، تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1/ 2009م.
- والتر بنيامين، مقالات مختارة، ترجمة: أحمد حسّان، دار أزمنة، الأردن، ط1/ 2007م.

ب. الأجنبية

- Russell Jacoby,The Last Intellectuals, American Culture in the Age of Academe,New York: Basic Books/ 1987.

2. المجلات

- البحرين الثقافية، العدد 59/ يناير 2010م.
- الخطاب الثقافي، جامعة الملك سعود، الرياض، العدد1/ 2006م.
- عالم المعرفة (سلسلة)، العدد269/ 2001م.

3. المواقع الإلكترونية

- http://en.wikipedia.org/wiki/Sokal_affair
- http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/transgress_v2/transgress_v2_singlefile.html
- http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/lingua_franca_v4/lingua_francav4.html


عبد الله أحادي
الدال في الشعر المغربي المعاصر
قراءات

طه حسين في ضوء القراءة البنيوية: دراسة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور

يحيى بن الوليد(*)

يعدّ جابر عصفور أحد أهم الأصوات النقدية العربية المعاصرة، بالنظر لما حققه من تراكم نقدي يصعب حصره في مقدمة هذه الدراسة. غير أن هذا لا يحول دون التشديد على تجاوب نقد النقد وقراءة التراث (بشقيه البعيد والقريب) ونقد الشعر والراوية وكتابة المقال وخطاب النظرية النقدية المعاصرة، ودون أن نتغافل عن ترجماته من الإنجليزية التي لا تفارق، بشكل من الأشكال، خطاب النظرية. هذا بالإضافة إلى كتاباته التنويرية التي يبدو فيها «مثقفا جذريا»؛ مما يمنح خطابه النقدي بعدا مغايرا يحرره من»الأكاديمية المغلقة» التي تلوي بخطابات العديد من نقاد زماننا. إلا أن أهم جبهة، ضمن جبهاته، هي جبهة قراءة التراث النقدي المنتظمة في دائرة «نقد النقد» أو «النقد الشارح»، الذي تندرج في إطاره هذه الدراسة.

ومن هذه الناحية، فإن ناقدا في حجم جابر عصفور، وخريج جامعة القاهرة، لا يمكنه التغافل عن اسم كثيرا ما ارتبط اسمه بهذه الجامعة. ويتعلق الأمر بالأديب المفكر طه حسين الذي لا مثيل له بين النقاد والمفكرين ممن شغلوا -سواء في حياتهم أو مماتهم- الثقافة العربية الحديثة. ويرجع ذلك إلى ما قدمه من أفكار جريئة، بل ومتقدمة بالنظر إلى الفترة التي عاش فيها. وقد اعتمد، في نشر أفكاره، على قنوات متعددة، في مقدمها الجامعة التي كان يدرس فيها، والصحافة التي كان ينشر فيها مقالاته الأسبوعية، والأحزاب التي تنقل بينها. وليس من شك في أن جميع هذه القنوات صارت في عداد الماضي، في مقابل أفكاره، أو «خطابه» (بالمعنى الحفري للكلمة) الذي يمكن الإفادة منه في وقتنا الحاضر - اعتمادا على «إشكاليات القراءة وآليات التأويل»- على مستوى إضاءة العديد من جوانب أو إشكالات السياق النقدي والفكري العربي المشلول.

وقبل معالجة هذا الموضوع، وفي منظور نقد النقد لدى جابر عصفور، ومن خلال كتاب «المرايا المتجاورة» (1983)، لا بأس من التأكيد على أن طه حسين -رغم فرادته- كان ضمن «تيار» نُعت بـ»تيار التجديد». وقد مثل هذا التيار -بالإضافة إلى طه حسين- محمد حسين هيكل

---

*. أستاذ باحث، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، طنجة.

(1888–1956)، ومصطفى عبد الرازق (1885–1947)، وأحمد أمين (1887–1954)، وأحمد حسن الزيات (1889–1968)، وأحمد ضيف (1880–1945)، وأمين الخولي (1895–1966)، وزكي مبارك (1892–1952)... وغير هؤلاء من الأعلام الذين تمكنوا من التعمق في دراسة التراث العربي القديم، والآداب الغربية، والأدبين الإنجليزي والفرنسي منها بصفة خاصة. وأهم ما ميز هذا التيار أن معظم أعلامه درسوا في الأزهر، واهتموا بقضايا الصراع السياسي والاجتماعي...[1]، غير أن العلاقة التي كانت تصل بين هؤلاء لم تكن قائمة على «التجانس»؛ ومن ثم، فإن طه حسن يظل أقرب إلى محمد حسين هيكل منه إلى زكي مبارك أو سواه من هؤلاء الأعلام. ولعل هذا ما يقودنا - ضمن تيار التجديد ذاته - إلى «الجيل» الذي كان العميد ينتمي إليه؛ الجيل الذي اصطلح عليه بتسميات عديدة مثل «جيل 1919»، و«جيل الرواد»، و«جيل الليبراليين»، و«جيل لطفي السيد»، أو «الأستاذ»... إلخ.

إلا أن الاسم اللافت الذي لا يمكن التغاضي عنه، هنا، هو تلميذ طه حسين محمد مندور (1907–1965)، الذي كان له تأثير بارز فيما يخص التأسيس للنقد الحديث في مصر. ومن المؤكد أنه لا يقل أهمية عن الأسماء السابقة، سواء من ناحية الدرس النقدي أو من ناحية الانخراط (الكلي) في الحركية السياسية والاجتماعية. فعلى المستوى الأول، قدم دراسات عديدة تتصل بالتراث النقدي والأدب العربي العاصر، إضافة إلى ترجماته لكتب نقدية من اللغة الفرنسية. وفيما يخص المستوى الثاني، فإن انخراطه في الحياة العامة - محاميا وصحافيا ونائبا في البرلمان - جعل منه «مثقفا صلبا لا يتنازل»، بل و«نموذجا لـلمثقف العضوي»؛ كما يوضح ذلك الناقد محمد برادة في الكتاب الذي خصّصه ل-«محمد مندور وتنظير النقد العربي» (1979)؛ مما جعله يصطدم بالسلطة في أكثر من مرة. هذا بالإضافة إلى معاركه النقدية والفكرية العديدة المتضمَّنة في كتابه اللاحق «معارك أدبية»، موازاة مع المعارك السياسية التي كانت تشغله عن المعارك الأدبية. إلا أن الأستاذ طه حسين كان له تأثير معاكس على مستوى «انتشار» اسم تلميذه، بل واضطهاده إلى الحد الذي جعله يُقْدِم على تقديم استقالته من الجامعة. والكتاب الذي كتبه الراحل فؤاد دوارة (1928–1996) حول «محمد مندور» (1996) يعكس جوانب عديدة من هذا الاضطهاد.

من الجليّ، إذن، أن محمد مندور كان له تأثير بالغ في مجال دراسة الأدب إلى جانب طه حسين، وفي إطار ما ينعته محمد برادة، في كتابه السابق، بـ«تداخل الجيلين»: «جيل الرواد»، و«الجيل التالي» الذي ينتمي إليه مندور[2]. وكل ذلك في المنظور الذي يكشف عن النقد باعتباره «ممارسة» لنشاط فكري فاعل ومؤثر، و«مثاقفة» غير عديمة الصلة بالسياسة ومشكلات المجتمع. ولذلك لم يتغافل

1. عمر الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر، ص239.
2. محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص48.

عنه جابر عصفور، بل إنه كرس له -في دراساته- مكانا محترما بالنظر إلى ما كتبه، سواء عن مجايلي هذا الأخير أو لاحِقِيه؛فقد خصّص له مقالا هو «مندور والتراث النقدي» ضمن كتابه «إضاءات» (1994)، ولا ننسى -هنا- أن محمد مندور كان «أول» ناقد للنقد القديم[1].كما كرس له مقالات تمحورت حول «نقده للشعر»، وقد ضمّها إلى كتاب «قراءة النقد الأدبي»، وما يلفت النظر، في هذه الدراسة المطولة، اعتبار جابر عصفور «نقد الشعر» أهم محور في مشروع مندور النقدي. هذا بالإضافة إلى عدم مراعاته لـ»المراحل الثلاث» (الجمالية، الوصفية التحليلة، الإيديولوجية) التي أقرها مندور نفسه، في نص الحوار الشهير الذي أجراه معه فؤاد دوارة، والمتضمَّن في كتاب هذا الأخير «عشرة أدباء يتحدثون» (1965). وقد كان لهذا «التقسيم» حضور بارز في جل الدراسات التي عُنيت بخطاب مندور، غير أن جابر عصفور يراه «تقسيما مضللا»، ويتصور أن مندور ظل، من بداية نقده للشعر في أوائل الأربعينيات حتى نهاية نقده في منتصف الستينيات، ناقدا يتحرك -فهما ومنهجا- في إطار النظرية التعبيرية للشعر[2]. غير هذا الاحتراز لم يجعل جابر عصفور يسلم من هذا التقسيم الثلاثي، بل وينزاح إلى المرحلة الأولى في مسار مندور النقدي، وإلا ما الذي جعله يخلص إلى القول التالي: « لا أحسبني -بعد ذلك- مغاليا لو قلت إن فترة الأصالة الحقيقية في نقد الشعر عند مندور هي السنوات العشر التي أعقبت عودته من فرنسا، والتي انتهت بكتابه «في الأدب والنقد»؛ فهي الفترة التي أثمرت «في الميزان الجديد»، و«النقد المنهجي»، وترجماته لديهاميل ولانسون ومييه، ودراساته القيّمة عن موسيقى الشعر».[3]

وعلى مستوى آخر، لا يبدو غريبا أن تكتب عن طه حسين كتب كثيرة، وبما يمثل مكتبة مستقلة.. كتابات جديرة بأن تكشف مناظير متضاربة، ومناهج متفاوتة، وكل ذلك من المنظور الذي لا يفارق ما يمكن التعبير عنه، من منظور بول ريكور، بـ«صراع التأويلات». هذا بالإضافة إلى الكتابات النقضية والتكفيرية التي لا تستند -بسبب من مواقفها العدائية المسبقة- إلى عنصر «المعرفة» في التعامل مع كتابات صاحب «الأيام». ودونً أن نتغافل عن عنصر «التجزيء» الذي طبع كتابات عديدة، والذي كان له تأثير على مستوى تدبر دلالات مجموع خطاب العميد. وفي هذا المنظور؛ منظور القراءة التجزيئية، كثيرا ما تم التشديد على «المنهج» باعتباره أهم إضافة أضافها طه حسين، وهو ما لا يمكن الاختلاف حوله، خصوصا إذا ما تم النظر إلى المنهج يبوصفه «رؤية» لا مجرد «خطوات مدرسية». ويقود مدخل «المنهج» إلى مداخل أخرى؛ مثل «الأسلوب»، و«المصادر الفكرية»، و«تاريخ الأدب»، و«الموقف من التراث»، و«الأصالة والمعاصرة»، و«المعارك»... موازاة مع قراءات أخرى تصل العميد بأسماء شعراء ونقاد ومفكرين من العرب؛ أمثال ابن خلدون وابن

1. نفسه، ص38.
2. جابر عصفور، قراءة النقد الأدبي، ص334.
3. نفسه، ص344.

حزم والعقاد وخير الدين ومحمود شاكر ورشاد رشدي... وأسماء أخرى من غير العرب، وفي مقدمها ديكارت ودوركهايم وكونت... إضافة إلى قراءات أخرى تنظر إلى العميد «في المغرب»، وأخرى تدرس «موقف المفكرين الجزائريين من فكره»... وهي كلها مداخل لا تحيد عن دائرة «التجزيء» الذي سلفت الإشارة إليه قبل، إضافة إلى أنها توازي مداخل فكرية أخرى لا تخلو بدورها من «تجزيء».

وفي غير هذا السياق، أقدم جابر عصفور على نشر دراسته اللافتة «المرايا المتجاورة» (1983) التي تزيد عن خمسمائة صفحة. وهذه الدراسة من أكثر دراسات الناقد التي لفتت الانتباه، ولا أدل على ذلك من شهادة ناقد كبير من حجم الراحل شكري عياد، الذي يقول في مختَتَم قراءة نقدية مركزة للكتاب: «قد تمر السنون دون أن نظفر بمثله. حسبه أنه يثير -ربما لأول مرة في نقدنا الحديث- أخطر قضايا المنهج، ومع من؟ مع القطب الذي ملأ الدنيا، وشغل الناس، وتاهت حقيقته بين أعدائه وأوليائه»[1]. كما ترجع أهمية الكتاب إلى كيفية تناوله لنقد طه حسين، وفي المنظور الذي يفارق التجزيء.. لقد تعامل مع نقده -وعلى نحو ما في ورد المفتتح- بوصفه «وحدة متكاملة»، لا تنفصل فيها «النظرية» عن «التطبيق»، أو يتباعد فيها «الإنشاء» عن «التأصيل»، وبوصفه «نصا كليا» متجاوب العناصر والدلالات. والغاية من هذه الطريقة هي الوصول إلى ما يسميه بـ«أساس تحتي» يرد «التنوع» إلى «وحدة»، و«التغير» إلى «ثبات». وبكلام آخر، فإن ما كان يشغل قراءة جابر عصفور - وهنا مصدر النقد الذي وجه إليها؛ كما سنرى بعد- هو الوصول إلى «النسق» أو «الصيغة الثابتة»، التي تحكم خطاب طه حسين النقدي؛ مما جعل هذه القراءة تنطلق من نصوص العميد، وإليها تعود في حركة يطبعها «الانضباط المنهجي»، ومحاولة التزام «الموضوعية».

وقد قاد «الفكر المرآوي» جابر عصفور إلى التشديد على «تشبيه المرآة» بوصفه «مفهوما مفتاحا» أو «نمطا تصوريا» يعكس طبيعة فهم طه حسين للعمل الأدبي[2]. هذا بالإضافة إلى أن «الإلحاح على تشبيه الأدب بالمرآة»، من حيث هو «تشبيه جذري»، جدير بأن يكشف - كما يقول جابر عصفور؛ في نص المقدمة - عن «الصيغة» التي ينبني بها الفكر النقدي عند طه حسين. ومن ثم، لا يبدو غريبا أن يكون تتبع «المرآة» -في الأصل- تتبعا للعناصر التكوينية للفكر النقدي عند العميد، وفي الوقت ذاته اكتشافا لما يسميه عصفور بـ«المجاورة» التي تتحكم في صياغة بناء هذا الفكر. وبالنظر إلى ما ترمز إلية المرآة من «بعد معرفي» في التجربة الإنسانية بشكل عام، وخصوصا من ناحية «تمثيل العالم»، لا يبدو غريبا أن يكون لها «دور بارز» في الكتابات الإبداعية التي كرس لها العميد جانبا مهما من مشروعه. غير أن «تشبيه المرآة» لا يتكرر في كتابات العميد النقدية والأدبية فحسب، وإنما

1. شكري عياد، المرايا المتجاورة: عرض ومناقشة، مجلة «فصول»، المجلد الثالث، العدد الرابع/ يوليو - أغسطس - سبتمبر 1983، ص 310.
2. جابر عصفور، المرايا المتجاورة، ص47.

يتجاوزها إلى كتاباته في مختلف الميادين والمجالات التي تندرج في نطاق ما ينعته الناقد بـ«السياقات المتكاملة» لكتب طه حسين[1]. ثم إن اسم «الكتابة» -عند العميد- جدير بأن يشير إلى «محورية» المرآة؛ وبالتالي «تحرر» الكتابة ممّا يسميه علي حرب «الصناعة المفهومية»، غير أن هذا التحرر لا يتعارض والحضورَ «المندغم» لهذه المفاهيم في صميم الكتابة ذاتها.

وبعد التشديد على «محورية» المرآة في خطاب العميد، ينتقل جابر عصفور إلى الحديث عمّا ينعته بـ«الدلالات المتغايرة» للمرآة؛ مما يقوده إلى التمييز بين النظرية الكلاسيكية في ارتكازها على «المحاكاة»، والرومانسية في ارتباطها بـ»التعبير»، والواقعية في استنادها إلى «الانعكاس». غير أن التعارض بين هذه النظريات لا ينفي نوعا من التقاطع بينها؛ مما يكشف عن «ثراء» مفهوم «المرآة». ويرد الناقد هذا التقاطع إلى ارتباط العمل الأدبي بشيء هو «العالم الخارجي» في التصور الكلاسيكي، و«العالم الداخلي» في التصور الرومانسي، و»الحياة»، أو «العصر» بمعناه العام، في الواقعية، و»الواقع الاجتماعي»، بمعناه الخاص، في علم الجمال الماركسي[2]. وغاية الناقد من هذا التمييز هي أن يشير إلى التقاء طه حسين مع كل المذاهب والنظريات التي ترد العمل الأدبي إلى «أصل سابق»[3]، وفي المنظور الذي تتكشف عنه «خصوصية المرآة» في نقد هذا لرجل.

وتزدوج المرايا – في نظر جابر عصفور – إلى مرايا متصلة بالأدب يعرض لها في القسم الأول من الدراسة، ومرايا متصلة بالنقد يعرض لها في القسم الثاني. وفيما يتصل بمرايا الأدب، يستخلص عصفور ثلاث مرايا (أو استجابات) تمثل جوانب ثلاثة ينطوي عليها العمل الأدبي، ويتشكل منها الأدب عند طه حسين[4]. وتنصرف المرآة الأولى إلى المجتمع، والثانية إلى الأديب، والثالثة إلى المثل العليا. ويعالج كل مرآة من المرايا بالاستناد إلى مفاهيم فرعية تعطي صورة مركزة عن المرايا. وفيما يتعلق بمرآة المجتمع، يشرحها من خلال مفاهيم معينة؛ مثل «الالتزام» و«الحرية» و«المسؤولية»... إلخ. غير أن تصور طه حسين لم يخل ممّا ينعته جابر عصفور بـ «الحتمية الاجتماعية المبسطة»، أو ما أسماه طه حسين نفسه، في بداية حياته العلمية («تجديد ذكرى أبي العلاء المعري»)، ب-»العلل الاجتماعية والكونية».[5]

كما يشير صاحب «المرايا المتجاورة» إلى النقد الذي وجهه طه حسين إلى « واقعيّي الخمسينيات» (محمود أمين العالم، ومحمد مندور...) حين أخذ عليهم أن واقعيتهم تحوّل الفن إلى «محاكاة حرفية»، إضافة إلى أن تطبيقاتهم -رغم قيمتها التاريخية- سطحية في الغالب، طالما أنها تنطلق من «حماس

1. نفسه، ص25.
2. نفسه، ص45.
3. نفسه، ص46 –47.
4. نفسه، ص69 – 70.
5. نفسه، ص113.

عاطفي» أكثر مما تنطلق من «تأصيل نظري». إلا أن طه حسين لم يسلم من ذات النقد الذي وجهه إلى ـ»واقعيّي الخمسينيات». ويواصل جابر عصفور قائلا: «إذا كان العمل الأدبي يصدر عن المجتمع؛ فيصبح مرآة تعكسه، ثم يعود هذا العمل فيؤثر في المجتمع؛ فيصبح مرآة تغيره، فليس هناك أي فارق جذري بين موقف طه حسين، وخصوم الخمسينيات من الواقعيين. إنه واقع معهم في إطار نفس الموقف، بكل مزالقه التي تنطوي على السلب؛ فتُحول العمل الأدبي إلى محاكاة، وتجعل التغيير في الأدب صدى آليا لتغيير المجتمع»[1]. ويضيف الناقد -في إطار لا يفارق «نظرية التعبير»- أن المرآة تفرض التمييز بين وجهين؛ وجه موجب قرين بعض الخصائص النوعية التي تميز الصورة، وفي مقدمها عنصر الخيال، أو «الخصائص الموجبة للخيال»، ووجهٍ سالب قرين «الخصائص السالبة للمحاكاة»، التي تنتهي بتأكيد «التطابق بين الصورة والموضوع»، التي تفضي إلى إخفاء «الخاصية الخيالية»؛ مما يجعل الناقد يتقمص دور المؤرخ؛ فتضيع «أدبية الأدب»، وبالمثل تضيع «حرية الأديب» في التعامل مع «الحياة الواقعية»[2].

وفيما يتعلق بـ»مرآة الأديب»، يعْرض لها عصفور من خلال مفاهيم فرعية، في مقدمها «التعبير» و»الصدور العاطفي» و»الشخصية»... إلخ. غير أن ما تجدر ملاحظته، هنا، أن هذا النوع من المرايا يشترط «قامات إبداعية عالية» كفيلة بأن تكشف عن الشبكة المفاهيمية لهذه المرآة، ولعل هذا ما يجعلنا نستحضر «النقد الجديد»، الذي اشترط «نصوصا معتبَرة كبيرة».. قامات لم يعثر عليها العميد إلا في التراث، وفي مقدمها المتنبي الذي كرس له -رغم تضادّه معه- أحد كتبه الأساسية، وهو «مع المتنبي» (1937). وقبل ذلك، تتوجّب الإشارة إلى أبي العلاء المعري الذي خصّه بثلاثة كتب: «ذكرى أبي العلاء (1915)، و»مع أبي العلاء في سجنه» (1935)، و»صوت أبي العلاء» (1944)، وهي جميعها كاشفة عن مستويات منهجية متفاوتة.

وفيما يخص المرآة الثالثة (مرآة الإنسانية)، يتطرق عصفور إليها من خلال «وحدة التراث الإنساني»، و«وحدة الظواهر الأدبية»، و«الجمال»، و«المثل الأعلى»، و«مرآة الخاص والعام»... إلخ. ويشير عصفور إلى أن طه حسين اعتمد - في هذا التقسيم - على الخطاب النقدي الحديث في فرنسا، وخصوصا عند سانت بوف وهيبوليت تين ولانسون، واعتمد على مستشرقين؛ مثل كارلو نالينو، وفلاسفة؛ مثل أوكست كونت، وعلماء اجتماع؛ مثل إميل دوركهايم. كما أنه اعتمد على التراث النقدي العربي القديم من خلال نماذج من نقاده الكبار؛ أمثال ابن قتيبة وابن طاَبا وقُدامة والآمدي... إلخ. وقبل أن نعرّج على مرايا النقد، تجدر الإشارة إلى أن «جذر» المرآة، الذي يصل

1. نفسه، ص129.
2. نفسه، ص292.

-حسب جابر عصفور- بين عناصر كثيرة، يحفظ -في الوقت ذاته- لكل عنصر استقلاله التام، وانفصاله الواضح. ومن ثم، نغدو أمام مرايا متعددة منفصلة، لكنها تظل متجاورة.

وإذا كانت مرايا الأدب تعكس الجوانب الثلاثة سالفة الذكر -ودون أن نتغافل عن ثقل مرآة المجتمع ضمن هذه المرايا-، فإن مرآة النقد، هي الأخرى، تعكس الجوانب السابقة، لكن من زاوية مغايرة. ويشرح جابر عصفور هذه الفكرة قائلا: «العلاقة بين الأدب والنقد -عند طه حسين- علاقة أشبه بالعلاقة بين مرآتين متقابلتين، تشترك كلتاهما في خاصية الانعكاس، وتشترك كلتاهما في ما يمكن أن تنقله إحداهما إلى الأخرى. ذلك أن الأدب يعبر عن شخصية الأديب، ويعبر عن عصره؛ فهو مرآة لهما، مثلما هو مرآة للمَثَل الأعلى الذي تطمح إليه الإنسانية (...). إن ما يحرك الأديب هو ما يحرك الناقد، على أساس من حركة هذه العملية الوجدانية التي تنتج أدبا في حالة الأديب، وتنتج نقدا في حالة الناقد»[1]. ومن ثم، يغدو النقد -فيما يعيد إلى الأذهان أحد تصورات التفكيكية- أدبا، والناقد أديبا؛ فيصبح النقد مرآة للناقد، ومجالا لإنشاء أدبي. وفي هذا الصدد، يمكن أنْ نستحضر التمييز الشهير الذي أقامه طه حسين -في كتابه «في الأدب الجاهلي» (1927)- بين «الأدب الوصفي» (تاريخ الأدب والنقد الأدبي)، و«الأدب الإنشائي» (الشعر والقصة والمسرح). غير أن ما يهمنا، هنا، هو النقد ذاته، أو بالأحرى «مرايا الناقد»، التي يعرض لها عصفور من خلال محاور عديدة، في مقدمها: تداخل الأدب والنقد، والأدب الإنشائي والأدب الوصفي، والنقد الانطباعي، والأسلوب النقدي، والحديث النقدي... إلخ.

سبقت الإشارة إلى أن دراسة «المرايا المتجاورة» من أكثر دراسات الناقد التي لفتت الانتباه، وإنْ لم نقل: من أهم ما كتب حول العميد. وترجع أهمية الكتاب إلى كيفية تناوله نقدَ طه حسين.. كيفية أكسبت الدراسة أهمية مخصوصة مقارنة بعشرات الدراسات التي عالجت الموضوع نفسه، سواء داخل مصر أو خارجها.. دراسات لم تخل، في الأغلب الأعمّ منها، من «سوء فهم» لكتابات طه حسين. يقول ناصر الدين الأسد في هذا الصدد: «... والباحث فيما كتبه الكاتبون عن طه حسين، في حياته وبعد مماته، يجد أن أكثره تنقصه الموضوعية، ويعوزه المنهج العلمي؛ إذ إن الذين كتبوا عنه، في أغلبهم، إما ساخطون مسارعون إلى التهجم، وتتبُّع الزلات والسقطات والأخطاء، وإساءة الظن، وتغليب الشك، وإما مستغلون لآرائه وكتاباته ظنّاً منهم أنها تؤيد ما يريدون الترويج له من ملامح فكرية لحقبة من حقب تاريخنا الثقافي؛ فهم يريدون أن يسحبوا ما كان من طه حسين في الماضي على ما يريدون أن يكون منهم الآن»[2]. ويبدو لنا أن جابر عصفور -وفي نطاق التناصّ الموجب- تلافَى مثل هذا «الاستعمال» أو «الاستغلال» لمشروع طه حسين؛ مما جعله لا يحيد عن

1. نفسه، ص192.
2. ناصر الدين الأسد وآخرون، طه حسين وثقافتنا العربية: طه حسين وتأصيل الثقافة العربية، ص332.

«المنهج العلمي»، أو ما كان العميد نفسه ينعته -في مستهل كتابه «في الأدب الجاهلي»- بـ«مناهج البحث المنتِج».

وأول ما يلفت الانتباه في القراءة التي تنتظم «المرايا المتجاورة» مفهوم «الصيغة الثابتة» أو «النسق» -كما في الرهان البنيوي- الذي يتحكم في الخطاب النقدي لدى طه حسين. وكل ذلك لا يمكنه التحقق إلا من خلال شعار «النص ولا شيء غير النص»، وهو شعار يضعنا في صميم القراءة البنيوية. ومعنى ذلك أن جابر عصفور نقل نقد طه حسين من مجال المجتمع -وهي القراءة التي استأثرت بمجمل الدراسات التي عُنيت به- إلى مجال «الخطاب» (بمعناه الفلسفي الاصطلاحي المعاصر)؛ مما جعل الدراسة -كما سنلاحظ- وبسببٍ من جدّتها الجذرية المغايرة - تتعرض لبعض الانتقادات؛ بحُجة أن العميد كان يكتب في التاريخ، وبالتاريخ، وللتاريخ؛ إذا جازت عبارة جان بول سارتر، التي لا تبدو غريبة عن كتابات ناقدنا. وبأسلوب آخر، فإن «أفكار» طه حسين تتحدد من خلال «التاريخ»، وليس انطلاقا من ذاتها، وهي المعادلة التي أراد جابر عصفور أن يقْلبها رأسا على عقب؛ فأهمية الدراسة نابعة -في المقام الأول- من هذا «الاختيار المنهجي» الذي أفضى بها - من أولها إلى آخرها - إلى نتائج متماسكة. ثم إن القراءة -من حيث هي «إبدال» (Paradigme)، لا مجرد «وسيط»- تبدو جلية في الدراسة، وهي قراءة التي (تحذف) لا تحيد -رغم النزعة العلموية للبنيوية- عن التأويل.

لقد أنفت الإشارة إلى أن دراسة «المرايا المتجاورة» لقيت ما لم تلقَهُ أي دراسة من دراسات الناقد الأخرى؛ بدءا من دراسته الرصينة «الصورة الفنية» (1974)، التي فتحت أفقا جديدا داخل نقد النقد في صلته بالتراث النقدي والبلاغي العربي، ولعل هذا ما حدا بجابر عصفور نفسه - بعدما يقرب من ربع قرن - على أن يخص الكتاب بمقال طريف، عنوانُه «ذكريات كتاب»[1]، بسط فيه مراحل تأليف الكتاب، ومكانته المغايرة ضمن مجموع أعماله. ويمكن أن نفسر الاهتمام سالف الذكر بصلة الدراسة بـ«شخصية طه حسين الخلافية»، وبـ«قيمتها التداولية» في الثقافة العربية الحديثة، إضافة إلى الطريقة المتبعة في الدراسة. وفي هذا الإطار، يبقى أن نشير إلى أن جابر عصفور يستخلص «المرايا المتجاورة» اعتمادا على المرتكزات النقدية المعاصرة، أو «النظريات المعاصرة»، التي خصّص لها أحد كتبه، وهو الذي يحمل العنوان نفسَه، عام 1998، وفي مقدمة هذه النظريات نجد «الهِرمينوطيقا»، التي لازمته في دراساته السابقة، وخصوصا دراسة «مفهوم الشعر»، التي كان قد نشرها قبل خمس سنوات على صدور «المرايا المتجاورة».هذا بالإضافة إلى «الأسلوبية»، التي تبرز أكثر في القسم الثاني من الدراسة؛ من خلال تتبع أسلوب طه حسين «المدهش» في صياغة «الفكر المرآوي»؛ وبالتالي استجلاء تقابلات المرايا وتداخلاتها. وفي هذا السياق نفسه، فدراسة

1. جابر عصفور، ذكريات كتاب، مجلة «العربي»، الكويت، العدد 561/ أغسطس 2005م.

«المرايا المتجاورة» تتقاطع مع دراسة «مفهوم الشعر»، وخصوصاً من ناحية الإفادة من «البنيوية»، التي كان جابر عصفور قد اطّلع على أهم مصنَّفاتها الفرنسية في أمريكا، في أثناء زيارته الأولى الطويلة -على حد تعبيره- إلى الولايات المتحدة الأميريكية عام 1977 أستاذا زائرا لتدريس الأدب العربي في قسم اللغات الإفريقية في جامعة «وسكنسن ماديسون». وكان من المنتظَر جدّا أن يطّلع على هذه المصنفات الفرنسية؛ لأن البنيوية الأمريكية كانت ذات طابع فرنسي «محض» في بداياتها؛ كما هو مقرر في الكتب التي تؤرخ للنقد الأمريكي. ومن ثم، لم يسلم الناقد من «ديانة البنيوية»، أو -على حد تعبيره- من «فتنة البنيوية»، التي خصّص لها أكثر من مقال في كتابه «نظريات معاصرة».

ويتصور الناقد أنه من الأنسب أن تُنسب دراسة «المرايا المتجاورة» إلى «البنيوية التوليدية» (أو «التكوينية»؛ كما تُترجَم في المغرب) بدلا من «البنيوية الشكلية»؛ كما عبّر عن ذلك في نص حوار أجراه معه جهاد فاضل[1]. وقد اطمئن البعض إلى هذا «الحكم»، أو «التصنيف» المضلل، وخصوصا من الذين أغْرتهم صيغة «العناصر التكوينية» الواردة في المفتتَح[2]. وحتى إن كان جابر عصفور على اطّلاع على «البنيوية التكوينية» (Structuralisme Génétique)، وهو ما تؤكده دراسته «عن البنيوية التوليدية» (1981)، التي يقول فيها إنّ ما هو موجود من البنيوية في النقد العربي هو «موازنات سطحية آلية، بين بعض مضامين الأعمال الأدبية، وبعض الخصائص السطحية لما يسمى طبقات»[3]، فإن دراسة «المرايا المتجاورة» لا تستجيب لـ«البنيوية التكوينية» في انضباطها المنهجي والمعرفي، الذي يسمح بالتمييز بين مستويين؛ مستوى أول هو مستوى «الفهم» (Compréhension)، ومستوى ثانٍ هو مستوى «التفسير» (Explication). هذا بالإضافة إلى مفهوم «رؤية العالم» (Vision Du Monde) -باعتباره مفهوما محوريا في هذه البنيوية- الذي لا نعثر على أثر له في «المرايا المتجاورة».

ويبدو أن المنهج (البنيوي) وارد في الدراسة، وهو ما لا ينفيه الناقد نفسه في نص الحوار سالف الذكر[4]. وقد عاد -في المقال المطوّل حول الكتاب الذي سلفت الإشارة إليه- إلى التفصيل -من بعض الجوانب- في الموضوع، بما يؤكد اندراج كتابه ضمن «البنيوية». يقول: « كنت في ذلك الوقت واقعا تحت تأثير «البنيوية»؛ ومن ثم مهتمّا بالنسق والنظام اللذين هما البنية القارة وراء كل ممارسة كلامية، وكل خطاب في النقد الأدبي أو غيره...»[5].

1. جهاد فاضل، حوارات مع النقاد العرب، ص73.
2. فخري صالح: النقد العربي الجديد: سقوط مفهوم العضوية، مجلة «المسار»ـ اتحاد الكتاب التونسيين، عدد 17 غشت 1993م.
3. جابر عصفور، عن البنيوية التوليدية، مجلة «فصول»، المجلد الأول، العدد الثاني/ يناير 1981م، ص95.
4. جهاد فاضل، حوارات مع النقاد العرب، ص73.
5. جابر عصفور، ذكريات كتاب، مجلة «العربي»، ص74.

ويتأكد المنهج -أول ما يتأكد- من خلال النظر إلى نقد طه حسين باعتباره نصا ينطوي على «صيغة ثابتة»؛ كما سلفت الإشارة إلى ذلك قبلُ. ولسنا في حاجة، هنا، إلى ربط خاصية «الثبات» بالأساس «الإبستمولوجي» و»الفلسفي» للنزعة البنيوية (Structuralisme). وكان متوقعا أن يثير «الثبات» بعض الالتباسات والشكوك، وخصوصا في تلك الفترة التي لم تكن فيها الثقافة العربية قد تهيأت -بما فيه الكفاية- لاستقبال البنيوية، باعتبارها «فلسفة موت الإنسان»؛ كما نعتها روجي جارودي في كتابه الذي يحمل العنوان نفسَه (بالفرنسية، 1969). ثم إن تقسيمه المرايا إلى مرايا للأدب، وأخرى للنقد، يعيد إلى الأذهان التقسيم الثنائي الذي استحوذ على التفكير البنيوي. وقد استطاعت الثنائيات؛ كما يقول داني روبير دوفور في دراسته «البنيوية: الطية والثالوث»، أن تصنع المعجزات. وبفضلها أصبح كل شيء جديدا: الاقتصاد السياسي، الآداب، أنظمة القرابة الأكثر تداخلا، الروايات الأكثر تداخلا ووفرة.. كل شيء يصبح بواسطتها خاضعا لشبكات الازدواج؛ وبالتالي قابلا للإدراك العقلي[1].

وفيما يتعلق بالنقاد الذين نسبوا دراسته إلى المنهج البنيوي، فالظاهر أنه يقصد شكري عياد الذي أحلنا على قراءته من قبل. ويظهر هذا الناقد رافضا للدراسة من ناحية المنهج المتبع فيها، ولا يبدو غريبا أن يرفض المنهج البنيوي إذا ما تذكّرنا دراسته «موقف من البنيوية»، التي نشرها في عدد من الأعداد الأولى من مجلة «فصول» القاهرية في انفتاحها على المناهج الغربية. ولا نعدم أثرا لموقفه المسبق من البنيوية الذي يفيد، ضمن ما يفيد، أن هذه الأخيرة لا تصلح لـ»التطبيق»؛ مما كان له تأثير على مستوى النظرة العامة للكتاب. غير أن هذا الموقف لا يجعل قراءة صاحبها تخلو من أهمية، وخصوصا من ناحية «صيغة الثبات» التي شيّد عليها عصفور أطروحة الكتاب. يقول: «لو أن المؤلف وضع قضيته الأساسية إن هناك صيغة ثابتة لفكر طه حسين النقدي) في شكل سؤال يمكن التوصل من خلال البحث إلى إيجابه أو نفيه، بدلا من هذه الجملة الجازمة التي استهل بها كتابه، لكان البحث اختيارا طيبا لصدْق هذه المسلّمة البنيوية»[2]. ومن هذه الناحية، يضعنا شكري عياد أمام بعض «المنعطفات» في مسار طه حسين النقدي، التي «تزحْزِح» مقولة «الثبات»، غير أن رصد هذه المنعطفات يقع في صميم «المنهج التاريخي». وليس من المصادفة أن يتصور شكري عياد أن القسم الأول من الكتاب كان يمكن أن يستقيم للمؤلف أكثر لو أنه اعتمد على المنهج التاريخي بدلا من المنهج البنيوي، ويعلل ذلك بأن أفكار طه حسين عن طبيعة الأدب والنقد تستقيم، ويلتئم بعضها مع بعض في خط تطوري واضح[3].

1. داني روبير دوفور، البنيوية: الطية والثالوث، ترجمة: محمد الرفرافي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، بيروت، العدد 9/ شتاء 1990م، ص7.
2. شكري عياد، المرايا المتجاورة:ـ عرض ومناقشة، فصول (م. س)، ص304.
3. نفسه، ص304.

ويظهر أن التطورية، في خطاب طه حسين، مسألة خلافية. ثم إن جابر عصفور أشار إليها في نص المقدمة. ويتصور البعض أن دراسة طه حسين على أساس تاريخي لا يؤثر في قيمة أعماله؛ لأنه لم يكن يتّبع فيها خطّا تطوريا، بل كانت كل دراسة من دراساته مستقلة في منحاها وأسلوبها، ولا تعتبر استكمالا لسابقاتها، على الرغم من وجود بعض المظاهر المشتركة بينها[1]. والظاهر أن ما يثير في خطاب طه حسين لا يكمن في تطوره من لحظة إلى أخرى، أو من أديب إلى آخر، أو من عصر إلى آخر، وإنما في فعل التاريخ (ذاته) الذي كان يعضّد خطابه، والذي استبعد عصفور – بسبب من البنيوية – في قراءته التحليلية. وفي هذا الصدد، يقول عبد الرازق عيد في دراسته «طه حسين: المنهج بين وظيفة العقل العصياني وإنتاج الوعي المطابق»: «إن البنية التكوينية لا يمكن اختزالها إلا جزئيا وإجرائيا عبر التماس مستواها الأسلوبي، باعتباره دالاّ تعبيريا عن مستوى الوعي الإدراكي؛ فـ(المرايا) التي يكتشفها الدكتور عصفور، بوصفها مدخلا لفهم المنهج عند طه حسين، وما تؤديه من علاقة تسطيحية لعلاقة الأدب بالواقع، إنما تؤدي في المنهج الممارَس عند عصفور إلى تسطيح جديد لنص طه حسين؛ حيث يفقد الهُوية والخصوصية التي تميز نصّا عن نص، بإخضاعه إلى رؤية وضعية تضحّي بالجدل والدينامية في نظام الخطاب، بوصفه نظاما متحركا، وذلك عندما تضحي بالتاريخ الذي أدخله طه حسين في بناء نظام العقل العربي المعاصر؛ حيث يغدو «التاريخ »، لا المرايا، أسَّ البناء التكويني لهذا المنهج»[2]. لقد استحضرنا هذا النص، على طوله، لأهميته النابعة من إشارته إلى دراسة جابر عصفور حين استبدلت المرايا بالتاريخ؛ فأضاعت المنهج التاريخي الذي عوّل عليه العميد. ولو أن جابر عصفور اعتمد على «البنيوية التكوينية» لما أضاع «التاريخ» (بمعناه الاجتماعي)، الذي يقع في مستوى «التفسير»، الذي يلي مستوى «الفهم» (البنية) في هذه البنيوية.

لقد استبعد جابر «المنهج التاريخي»، الذي عوّل عليه العميد؛ مما عرض دراسته للنقد. وقد التزم (أقترح: طه حسين هذا المنهج منذ أول كتاب له: «تجديد ذكرى أبي العلاء المعري»، الذي ظهر، في طبعته الأولى، تحت عنوان «ذكرى أبي العلاء» (1915)، بل إنه أخذ على الكتاب أنّ العميد أغرق فيه في التفاصيل بدلا من تحليل الشعر[3]. ثم إنه لم يتراجع عن المنهج التاريخي حتى اللحظة الأخيرة من حياته، التي غلبت عليها الرحلة والمحاضرة؛ بسبب من المرض، الذي ألمّ به في آخر أيامه، وجعله يتوقف، عام 1967، عن الكتابة تقريبا. كما أنه لم يوظّف المنهج التاريخي في دراسة الظواهر الأدبية فحسبُ، وإنما استخدمه في إسلامياته، وفي دراساته التاريخية؛ مما جعل عزيز العظمة يرى فيه رائد «الحداثة التاريخية» في تاريخنا الحديث[4]. هذا وإنه درّس في الجامعة – بعد عودته من فرنسا –

1. يوسف نور عوض، الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين، ص103.
2. عبد الرزاق عيد، طه حسين: المنهج بين وظيفة العقل العصياني وإنتاج الوعي المطابق. ضمن كتاب «طه حسين: الديمقراطية– العقلانية– الحداثة»، ص145.
3. عمر الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر، ص269-268.
4. عزيز العظمة، النص والأسطورة والتاريخ، ضمن كتاب «طه حسين: الديمقراطية العقلانية الحداثة، ص314.

مادة التاريخ. ولعل ما تجدر الإشارة إليه، كذلك، أن المنهج الديكارتي الذي استخدمه طه حسين، والذي كان وراء أزمة «في الشعر الجاهلي»، بل وقال في الكتاب نفسه: «إن المستقبل له»[1]، قائم على مفاهيم تاريخية. والانتحال -الذي هو جوهر الكتاب- لم يكن وليد رغبات ذاتية، ومزاج طائفة من الشعراء، بل تحكمت فيه شروط تاريخية، وتشابكت فيه عناصر عديدة؛ كالدين والاقتصاد والسياسة واللغة والأخلاق... إلخ. وهنا تكمن خطورة العميد؛ لأنه لم يعمل على «توثين» المنهج، وإنما نظر إليه في أبعاده الإجرائية؛ مما سهّل عليه نقله من ميدانه المخصوص إلى ميدان آخر. ولذلك، كان شكّه «تاريخيا»، وليس»ديكارتيا»؛ لأنه لم يستهدف البحث عن ماهيات ثابتة؛ مثل: الماهيات الرياضية، أو الحقائق الميتافيزيقية[2]. ولا نظن أن جابر عصفور يحيد عن الإطار التاريخي في محاولة فهم «الانتحال» عند طه حسين حين يقول في «المرايا المتجاورة»: « لم يكن طه حسين، في نظريته عن الانتحال، يتابع جهود المستشرقين فيما يتصل بتوثيق الشعر الجاهلي، على نحو ما هو مستقر في بعض الأذهان، بقدر ما كان يتابع مبادئ «الروح العلمي» وتقاليده في تجلياتها، عبر مستويات البحث التاريخي للتراث اليوناني[3]. وغاية القول، هنا، أن ما كان يهم جابر عصفور، رغم تقديره لـ»البحث التاريخي»، هو النظر إلى خطاب العميد باعتباره «كلاّ موحدا»؛ مما جعله لا يكترث ببدايات هذا الخطاب، والتطورات الحاصلة فيه.

وفي إطار الحديث عن المنهج، الذي اتبعه جابر عصفور في قراءة طه حسين -وفي نطاق قد يخرج بنا عن البنيوية-، لا بأس من أن نشير إلى التأثير الكبير الذي مارسه عليه كتاب «المرآة والمصباح: النظرية الرومانسية والتقاليد النقدية» (1953) لصاحبه م. هـ. أبرامز؛ بروفيسور الأدب الرومانسي، أو «المؤرخ الأدبي الأمريكي الكبير»؛ كما تنعته كتب النقد الأدبي الأمريكي[4]. وقد كتبت عن هذا الكتاب مئات المقالات والدراسات، هذا بالإضافة إلى أنه يعدّ من بين أفضل مائة كتاب في القرن العشرين. ولا يبدو غريبا أن ينحاز عصفور إلى هذا الكتاب، الذي لا يحيد عن دائرة «التعبيرية»، التي لا تحيد، بدورها، عن «النزعة الإنسانية» (التقليدية) التي جعلت أبرامز -في مفتتح السبعينيات- يقف في وجه التفكيكية الأمريكية (الصاعدة) في تشديدها (العدمي) على «النصية»[5]. يقول جابر عصفور في مقاله حول كتاب «المرايا المتجاورة»: «قلت لنفسي -في ذلك الوقت- إن هذه «المرايا»، المتكررة في كتابات طه حسين يمكن أن تكون مدخلا إلى قراءته، ومساءلته. وقد قَويت هذه النتيجة في ذهني نتيجة اطّلاعي على كتاب الناقد الإنجليزي م. هـ. أبرامز «المرآة والمصباَح»، وهو دراسة

1. طه حسين، في الشعر الجاهلي، ص50.
2. يوسف سلامة، ديكارت وطه حسين. ضمن كتاب «طه حسين: الديمقراطية- العقلانية- الحداثة»، ص95.
3. جابر عصفور، المرايا المتجاورة، ص253.
4. فنسنت. ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ص290.
5. نفسه، ص315.

وجدتها ملهمة في ذلك الوقت عن النظرية الرومانسية والتقاليد النقدية. وكان التقابل بين «المرآة» و»المصباح» في عنوان الكتاب تقابلا دالاّ على التضاد بين الكلاسيكية والرومانسية...»[1]. ويضيف: «كان سبب سعادتي وفرحتي راجعا إلى أن أبرامز جعل من تشبيهين اثنين (المرآة والمصباح) عنصرين تكوينيين يختزلان التقابل الجذري بين الكلاسيكية والرومانسية؛ الأمرُ الذي شجّعني على التمسك بتشبيه «المرآة»، الذي يلحّ على كتابات طه حسين، ويمكن تحليلها على أساس من تجليات هذا التشبيه»[2]. لقد حرصنا على أن نستحضر هذين النصين حتى نسأل السؤال التالي: كيف يمكن الجمع بين «نظرية التعبير» في استنادها إلى «النزعة الإنسانية»، والبنيوية من حيث هي فلسفة قائلة بـ»موت الإنسانية»؟ وهل يدخل ذلك في خطه البنيوي، الذي هو «شكلي» أكثر منه «حقيقي»؛ كما يأخذ عليه شكري عياد[3]؟ إن ما سلف يمكن أن يندرج في «نطاق البنيوية.. لكن على الطريقة الأمريكية»[4] هذا بالإضافة إلى أن مثل هذا النهج جدير بأن يعكس تعامل جابرٍ عصفور «المرن» مع «البنيوية»، أو من خارج دائرة «الانبهار» أو «الصنمية المنهجية»، التي تحُول -في الغالَب الأعمّ- دون إنتاج «وعي معرفي» بالمواضيع المدروسة. غير أن إفادته من «النقد التعبيري» لم تؤثر في انتظام القراءة، في دائرة البنيوية، في مستنَداتها المنهجية والتصورية. لقد استبعد «السياق الثقافي»، الذي كان يستوعب خطاب طه حسين، وبموازاة ذلك استبعد أولوية الحاضر، التي كانت واردة، بشكل مكثف، في هذا الخطاب. ومن ثم، يمكن أن نسأل تساؤلا عن طه حسين الذي أصرّ على أن يستوعب علوم الأزهر، وهل كان بإمكان الرجل أن ينسى أزهريته وعمامته. وفي السياق نفسه، أين هو طه حسين صاحب «العقلانية المستنيرة»، وصاحب «قنبلة في الشعر الجاهلي»، و«أحلام مستقبل الثقافة في مصر»؟ وغير ذلك من الأسئلة الحارقة في «رؤيته الحضارية»، التي كانت تتسرب في كتاباته الأدبية والنقدية والتاريخية والإسلامية.. تلك الرؤية التي كانت تسعى إلى مجابهة «التـأخر التاريخي» و»الفوات الحضاري»، في نطاق سعيها إلى «زوال المجتمع التقليدي»، الذي لا يقبل بقِيَم البحث العلمي، والجرأة الأدبية، و»قارة التاريخ»؛ إذا جازت عبارة لويس ألتوسير.

إن مثل هذه الأسئلة تقودنا إلى ما يمكن نعته بـ«القراءة الثانية»، التي أَفْرَدَها جابر عصفور -في نطاق «فكر الأنوار»، الذي انحاز إليه منذ مفتتح التسعينيات- لطه حسين؛ تلك القراءة المغايرة التي تخلى فيها الناقد عن أسلحة الناقد الأكاديمي المحترِف لفائدة ما نعتْناه، في هذه الدراسة، بـ«المثقف الجذري»، المشدود إلى «مواجهة» أدغال الظلامِ، ونيران التعصب.

1. جابر عصفور، ذكريات كتاب، مجلة «العربي»، ص78.
2. نفسه، ص78.
3. شكري عياد، المرايا المتجاورة، فصول (م. س)، ص304.
4. أمين فان تسلار: البنيوية لكن على الطريقة الأمريكية، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، العددان 6-7/ تشرين الأول – تشرين الثاني 1980م.

المصادر والمراجع

1. الكتب

- جابر عصفور:
  - قراءة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ 2002م.
  - المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة / 1983م.
- جهاد فاضل، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب/ د. ت.
- عمر الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ 1977م.
- فنسنت. ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ترجمة: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة/ 2000م.
- محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر، القاهرة، ط2/ 1986م.
- ناصر الدين الأسد وآخرون، طه حسين وثقافتنا العربية، ضمن كتاب «طه حسين وتأصيل الثقافة العربية»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة/ (د. ت).
- يوسف نور عوض، الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين، دار القلم، بيروت/ د. ت.

2. المجلات

- العرب والفكر العالمي، العدد 9/ شتاء 1990م.
- العربي، العدد 561/ أغسطس 2005م.
- المسار، اتحاد الكتاب التونسيين/ 17 غشت 1993م.
- فصول، المجلد الأول، العدد 2/ يناير 1981م. المجلد الثالث، العدد 4/ يوليو، أغسطس، سبتمبر 1983م.

الترجمة


APPROCHES
مقاربات
مجلة العلوم الإنسانية علمية محكمة
هدية العدد
العدد الثامن والعشرون
المجلد الرابع عشر – 2017
أبحاث
في اللغة والأدب

فرديناند دوسوسير
في عهد العلوم المعرفية[1]

تأليف: غسون رضا[*]
ترجمة: امحمد الملاخ[*]
حافظ إسماعيلي علوي[*]

1. مقدمة

لقد هيمن على اللسانيات الحديثة في طفولتها، كما هو معروف، الدراسات التعاقبية، وذلك من قبيل البحوث التأثيلية التي تسعى إلى رصد أصول الكلمة من خلال التراتبية التاريخية للغات. ومثال ذلك أن نتصور كلمة cõr (قلب) كطراز أصلي لكلمات مماثلة صواتيا ودلاليا في اللغات الرومانية، فمثلا في الفرنسية: «cœur» والإيطالية «cuore» والبرتغالية «cor» والإسبانية القديمة «cuer» وهكذا[2]. تنبني دراسة من هذا القبيل على النظر إلى العلاقة بين شكل الكلمة ومعناها باعتبارها علاقة تلازم. وعلى الرغم من ذلك كان لإدراج سوسير Saussure لمصطلح «الاعتباطية» في دراسة الترابط شكل-معنى سنة 1916 تأثير حاسم في تغيير وجهة البحث اللساني. لقد تخلى اللسانيونعن اللسانيات المقارنة التعاقبية باستعمال مقاربة آنية (لا تاريخية) للغة بديلا (مقاربة تقوم على حالة اللغة في نقطة من الزمن). وكان لذلك أن جعل تأثير النموذج السوسيري للعلامة اللسانية في النظرية اللسانية الحديثة ينعطف نحو مسألة جوهرية ما زال طرحها مستمرا[3]. تتجلى أهم مسألة بخصوص النموذج السوسيري في أنه نموذج سيميائي، لنقل إنه مؤسس على النظر إلى الكلمة باعتبارها أداة صانعة للمعنى تقرن صورة صوتية بتصور، ولا تقرن اسما بشيء. لقد تشكلت المقاربات المعاصرة

1. مصدر البحث:
Ghsoon Reda, Ferdinand de Saussure in the Era of Cognitive, Linguistics Language and Semiotic Studies Summer, Vol. 2, N° 2, 2016.

*. أستاذة باحثة، جامعة الينبوع، المملكة العربية السعودية.
*. أستاذ باحث، الكلية المتعددة التخصصات، آسفي.
*. أستاذ باحث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير.
2. انظر: أشير،سيمبسون Simpson 1994، ص116.
3. ينظر: على سبيل المثال: هاريس Harris 2001، وطاكاي Tagai (2009).

للمعنى انطلاقا من هذا المنظور[1]. بما في ذلك المقاربات الأكثر راهنية الموجهة معرفيا. إلا أن ما حظي منها باهتمام هي المقاربات المعرفية للنحو باعتبارها منحدرة من سوسير؛ فهي تمنح المعنى وضعا مركزيا[2]. ويبدو أن الدلالة المعرفية لم تحظ بهذا الضرب من الاهتمام، ويعزى ذلك إلى أن الدلاليات المعرفية ترى العلاقة شكل-معنى ومعنى-معنى علاقة محفزة لا علاقة اعتباطية. وفي الواقع فإن المنظور المعرفي قد تطور كرد فعل تجاه المنظور السوسيري للغة باعتبارها نظاما معرفيا مستقلا، ودفاعه عن تصور مفاده أن المعرفة اللسانية والسلوك لا يمكن فصلهما عن القدرات المعرفية العامة الأخرى. وبالتالي فمصطلح «التحفيز» في الدلاليات المعرفية ناتج عن الفهم الذي انبثق سنة 1980م مع نشر لايكوف Lakoff وجونسون Johnson لـ«الاستعارات التي نحيا بها»، والذي اعتبر اللغة موضعة خارجية للأفكار وتشفيرا للبنيات المعرفية التي تمثل تجربة مستعملي اللغة لمحيطهم الفيزيائي والسوسيوثقافي. فمثلا، تشفر العبارتان «يغلي غضبا» و«غاضب» صياغة تصورية لتجربة «الغضب» باعتبارها «حرارة» والجسد «وعاء» للأحاسيس. أمثلة أخرى من قبيل «هلا أقرضتني دقيقة» أو «لا أستطيع تحمل الوقت» اللتان تشفران الصياغة التصورية للوقت باعتباره «مالا» بناء على التجربة السوسيو-ثقافية مع الوقت باعتباره سلعة ثمينة (ذات قيمة). هكذا تجسد الدلاليات المعرفية تحولا نحو التصور ما قبل السوسيرىلاعتباطية العلامة اللسانية. إلا أنه وكما برهنا على ذلك في هذه الدراسة، يعد نموذج سوسير السيميائي للعلامة اللسانية ككيان نفسي لصياغة المعنى، الأساس الذي شُيدت عليه المقاربات المعرفية للمعنى المعجمي والنحوي.

تبدأ هذه الدراسة بعرض منظور سوسير Saussure للغة، ثم ترصد تأثير ذلك المنظور في الدلاليات المعرفية، لتجعل محط اهتمامها إسهامات أهم النظريات التي تطورت في المجال وتحديدا نظرية الطراز Prototype Theory ودلاليات الإطار Frame Semantics ونظرية المجال التصوري Conceptual Domain Theory ونظرية الاستعارة التصورية Conceptual Metaphor Theory ونظرية المزج Blending Theory. سنفحص في القسم المواليالتأثير السوسيري في المقاربات المعرفية للنحو إضافة إلى وضع الملاحظات القائمة. وكل هذا ستكمله نظرية إيفانس Evansحول التصورات المعجمية والنماذج المعرفية. (نظرية ت م ن م). لقد استطاعت هذه النظرية أن تجمع استبصارات الدلاليات المعرفية والمقاربات المعرفية للنحو مؤسسة بذلك مقاربة للمعنى تتعاطى مع بعدين للغة حددهما سوسير (اللسان والكلام) باعتبار دوريهما التكامليين في سيرورة صياغة المعنى. ووجب التشديد على أن نظرية التصورات المعجمية والنماذج المعرفية تتبنى نظرة لعلاقة الشكل و/ بالمعنى والمعنى-المعنى يمكن وصفها بالنظرة الوسطى بين المنظور السوسيري ومنظور

1. ينظر: أوغدن وريتشارد Ogden & Richards (1923)، وبيرس Pierce (1193).
2. ينظر: هاريس Harris 1988، وإيفانس Evans (2007).

اللسانيات المعرفية (نظرة وسطى بين تصورات الاعتباطية والتحفيز). وهو ما اعتبرناه عودة إلى التقليد السوسيري. وننهي دراستنا بملخص لكل المسائل المناقشة.

2. نظرة سوسير للغة

يتصور فرديناند دو سوسير اللغة كنظام من العلامات. والعلامة اللسانية أداة لصياغة المعنى (أو لتشفير التصورات). تقرن صورة سمعية بتصور وتوحدهما، فمثلا، الصورة السمعية «قط» تشكل الجزء المندمج من تصور «قط» (تمثيل ذهني لحيوان ذي خواص معينة). تعتبر الصورة السمعية بمثابة «الدال» والتصور بمثابة «المدلول». وتحكم العلاقة بين الدال والمدلول إلى المواضعة فهي ليست علاقة محايثة. إنها اعتباطية مؤسسة على مواضعات اجتماعية، زد على هذا، أن العلاقة بين الدال والمدلول، ولأنها اعتباطية، فهي دينامية وقابلة للتحول والتطور عبر الزمن.

تنبع فكرة سوسير من العلاقة الدينامية بين الشكل والمعنى من منظوره البنيوي للغة. مما يعني أن دلالة الكلمة (أو قيمتها) لا تضبطها علاقة الدال بالمدلول، بل تضبط من خلال علاقة الدال بدوال أخرى في النسق اللغوي. ولقد ميز سوسير أيضا بين المعرفة المجردة للنظام اللغوي (اللسان) والتحقق الملموس لهذا النظام لدى المتكلمين (الكلام)، فبالنسبة إليه ينبغيأن يحصر اهتمام اللسانيات في دراسة اللسان.

وتعد المقاربات المعرفية للمعنى والنحو، كما سنبين في القسم الموالي، تطويرا للمنظور السوسيري للعلامة اللسانية؛ لأنها:

أ. تستكشف البنية الداخلية للدوال من خلال علاقتها بدوال أخرى في النسق اللغوي.

ب. تقدم نموذجا ديناميا للغة محورا حول صناعة المعنى، أخذا بعين الاعتبار الأسس التجريبية للغة وأغراض التبادل التواصلي وسياق الاستعمال.

3.العلامة اللسانية عند سوسير والدلاليات المعرفية:

1.3. الطرازات والميادين والأطر

يمكن القول إن المقاربات المعرفية للمعنى مؤسسة على منظور سوسيري، مفاده أن المعاني المقترنة بالكلمات تصورات في أذهان المتكلمين وليست أشياء في العالم الخارجي، وتضيف الدلاليات المعرفية لهذا المنظور فكرة أن العلامات اللسانية منظمة في مجالات تصورية. هكذا انشغلت نظرية الطراز بالبنية الداخلية لتلك المجالات، مبينة أن التصورات المتعالقة تشكل مقولة مبنينة تدرجيا حيث تكون أعضاء المقولة أقل أو أكثر نموذجية بالنظر إلى نموذج معين. فمثلا داخل مقولة الطيور، اكتشفت روش (1975) Rosch أن بعض أنماط الطيور (الحناء، النسور) أكثر تمثيلية لخاصية «الطائر» مقارنة بطيور أخرى (البط، الطاووس، النعامة، البطريق). وذلك

استنادا إلى درجة تمثيليتها للخصائص المركزية لخاصية «الطائر» (الطيران، تكوين الأعشاش في الشجرة...)[1].

يفضي هذا الاكتشاف إلى فكرة مفادها أن العلامات اللسانية باعتبارها مجموع تتعالق كلماته، لا تفهم إلا في إطار بنية معرفية أكثر اتساعا وأكثر خطاطية. ففي نظرية الطراز يعتبر النموذج هو هذا الضرب من بنية المعرفة لأنه يشتغل كخطاطة تؤثثها الوحدات المتعالقة. لقد أثار لانكاكر (Langacker 1986) فكرة مثيلة بادعائه أن الكلمات بمثابة «نقط للنفاذ» إلى سلم واسع من الشبكات المعرفية الموسوعية أو المجالات، وليس المعنى سوى ضرب من إثارة مشهد (مجال أو أساس) وإعلاء/ إبراز لجزء من ذلك المشهد (المعروض). يمكن البرهنة على التنظيم: معروض-أساس من خلال معنى رأس عود الثقاب. يستدعي هذا الاسم موضوعا ممتدا لكنه يعرض الجزء النهائي من ذلك الموضوع المعروض[2]. يستلزم نموذج لانكاكر للمعنى أن المجالات مبنينة هرميا، لتشكل بذلك مصفوفة مجالية، ففي بنية من هذا النمط ينظر إلى التصورات الخاصة داخل المجال باعتبارها تصورات من مستوى أسفل، وتدرك في علاقتها بتصورات عامة تعلوها. فعلى سبيل المثال «الضفر» يحدد بالنظر إلى تصورات من مستوى عال هرميا، وهي كالتالي: الأصبع، اليد، الذراع، الجسد. ويمثل نموذج فهم المعنى المقدم هنا جوهر المنظور السوسيري لمعنى الكلمة، حيث يحدد بالعلاقة التي ينسجها الدال مع دوال أخرى في النسق اللغوي. وتسير دلاليات الإطار لدى «فيلمور» Fillmore على المنوال نفسه[3]؛ حيث يناقش فيلمور مسألة العلاقة بين العلامات اللسانية انطلاقا من مصطلح «الإطار»، فبالنسبة إليه يربط الإطار التصورات في مجاله، بحيث يقتضي فهم تصور النفاذ إلى الإطارالشامل. فمثلا، يستلزم فهم كلمات متعالقة من قبيل «اشترى» و»باع» و»أقرض» و»أنفق» و»دفع» النفاذ إلى إطار الحدث التجاري الذي يتضمن وحدات: البائع والمشتري والنقود. وهكذا فكل كلمة من كلمات الإطار تستدعي مظاهر مختلفة من الإطار. فـ»الشراء» يركز على «المشتري» والمنافع. و»يدفع» يركز على «المشتري» والنقود والمنافع، وقس على ذلك.

ينصب اهتمام نموذج فيلمور على البعد الاجتماعي للمجال التصوري. فهو يعرف الإطار باعتباره نسقا من التصورات مقرونا بمشهد متجذر ثقافيا منبثقا عن التجربة الإنسانية، ومثال ذلك إطار الزواج، يقتضي فهم هذا الإطار استدعاء ترابطات مقترنة بأدوار الرجل والمرأة في مؤسسة يمكن أن تختلف ليس فقط من مجتمع إلى آخر، بل من جماعة اجتماعية إلى أخرى. قد يفضي هذا الضرب من التنوع إلى صياغات تصورية مختلفة لإطار الزواج. تنبنيإضافة البعد الاجتماعي إلى نظرية فهم ترابط العلامات اللسانية على الفكر اللغوي السوسيري البنيوي والسوسيولساني؛ لأن

1. ينظر: تايلر Taylor (1989).
2. لانكاكر (1986)، ص7.
3. ينظر: فيلمور (1982).

الفكر السوسيولساني متجذر في نموذج سوسير للعلامة اللسانية، طالما أن نموذجه مؤسس على النظر إلى علاقة الدال بالمدلول باعتبارها مبنية على المواضعة الاجتماعية.

ومن ثمة، يمكن أن نزعم أن الدلائليات المعرفية قد انبثقت من تطوير النموذج السوسيري للعلامة اللسانية باعتبارها كيانا نفسيا. لقد أضافت الأطر المعرفية المذكورة سابقا للنموذج السوسيري للعلامة عناصر الفهم والبنية التنظيمية. ولقد أسهمت أطر أخرى ستمثل محور الفقرة الموالية، في تطور النموذج السوسيري من خلال استكناه آليات عمل العلامات اللسانية باعتبارها أدوات لصياغة المعنى.

2.3. الاستعارة التصورية والمزج التصوري

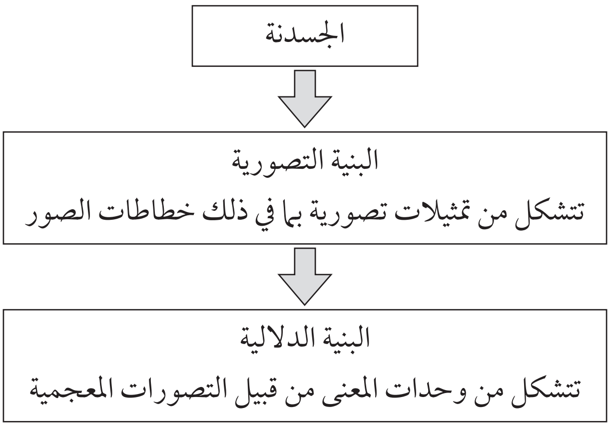
تستكشف نظرية الاستعارة التصورية الطبيعة المجسدنة للتصورات. طرح لايكوف Lakoff وجونسون Johnson (1980) افتراضا مفاده أن البنية التصورية والبنية الدلالية يشتقان من عدد قليل من البنيات المعرفية أو خطاطات الصور، (من قبيل: الوعاء، ممتلء-فارغ، الموضوع، أعلى-أسفل، قريب-بعيد، جزء-كل، الرابط، المقاومة، مصدر-مسار-هدف...) التي تتشكل داخل الذهن انطلاقا من التجربة الجسدية قبل-تصورية (التجربة الحسية-التصورية التي تسبق تكون التصورات). وإليكم شرحا للآلية التي تشكل بها خطاطة الصورة التمثيلات التصورية/ الدلالية: «إننا نختبر ذواتنا ككينات منفصلة عن بقية العالم، وكأوعية مالكة لداخل وخارج»[1]. تكمن هذه التجربة الجسدية التي تخزن وتنتزع من خطاطة الوعاء خلف صياغتنا التصورية للحالات الفيزيائية والشعورية باعتبارها كيانات كامنة في الجسد (مثال ذلك قولك: لا يملك أية ذرة صدق في جسده). تفضي خطاطات الصورة إلى تصورات دالة لأنها مشتقة من التجربة الجسدية التي تكون دالة بشكل مباشر.

تميز نظرية الاستعارة التصورية بين نمطين من الاستعارات التصورية التي تولد التصورات: نمط أولي وآخر ثانوي. فمثلا، يمكن اعتبار «العاطفة دفء» (علاقتنا دافئة) استعارة أولية تبين أن تصور «العاطفة» المجرد يصاغ تصوريا مباشرة بواسطة صورة- خطاطية، وهي «الدفء». يتشكل هذا الفهم بشكل طبيعي بالنظر إلى تعالق الدفء والعاطفة وفق التحديد التجريبي[2]. بينما تعتبر استعارة «الحياة رحلة» (حان الوقت لتنطلق حياتك)، استعارة مركبة؛ لأن هناك بنية للتصور المجرد «الحياة» بواسطة تصور ملموس «الرحلة «. ويملك هذا الربط أساسا خطاطيا- تصويريا؛

1. لايكوف وجونسون (1980)، ص 80.
2. ينظر: كرادي Grady (1997).

لأنه يستدعي منطق «المسار»[1]، ويصف لايكوف[2] المنطق الجوهري لخطاطة صورة المسار باعتبارها تمثل انطلاقا من مصدر نحو هدف عبر مسار، مما يقتضي حركة نحو الأمام (في المكان وفي الزمان)، مع قطع مسافة والمرور عبر نقط في المسار ومواجهة عراقيل. وهكذا ينظر إلى الكلمات في نظرية الاستعارة التصورية ككيانات نفسية تكتسب معنى من الجسدنة المباشرة أو غير المباشرة. ويبرهن «إيفانس وكرين 2006» على سيرورة صياغة المعنى هاته على المنوال التالي (صورة 1).

الشكل 1: من الجسدنة إلى المعنى اللساني (إيفانس وكرين 2006، ص177).



تستلزم هذه السيرورة أن البنية الدلالية/ التصورية إشعاعية تتشكل من تصورات ملموسة أساسية مشتقة من التجربة الفيزيائية، كما تتشكل من تصورات مجردة (أقل أساسية) تصاغ انطلاقا من تصورات ملموسة. ويقتضي ذلك أن الكلمات المشتركة دلاليا ذات بنية انتشارية/ إشعاعية، تتكون من معان ملموسة أساسية وتوسيعات تصويرية (مجازية) محفزة نسقيا بواسطة البنيات المعرفية مثل الاستعارات التصورية. ونموذج ذلك استعارة «المعرفة رؤية» باعتبارها رابطة بين المعنى الحرفي والاستعاري للفعل «رأى»[3]، لاحظ رادن Radden أن هذه الاستعارة التي تكمن خلف تطور الفعل من المعنى الحرفي إلى المعنى الاستعاري ذات جذور في اختبار التعالق والتكامل بين فعل الرؤية وفعل المعرفة (في الواقع، يسبق فعل الرؤية فعل المعرفة، وقد يفضي إلى تحققه).

تبين نظرية الاستعارة التصورية بشكل واضح كيف أن المعاني المقترنة بالعلامات اللسانية مبنية انطلاقا من بنيات تصورية قارة مشتقة من التجارب الإنسانية.

تكمل نظرية المزج التصوري نظرية الاستعارة التصورية من خلال فحص كيفية معالجة

1. ينظر: لايكوف (1993) (1989)، ص.119.
2. (1989)، ص119.
3. (2002)، ص42.

البنيات التصورية في سيرورة صياغة المعاني الاستعارية الموضعة. تبين نظرية المزج التصوري أن النسخ التصوري لا ينبني على بنية تصور بأكمله (الحياة) بواسطة تصور آخر (الرحلة) كما هو الشأن بالنسبة إلى نظرية الاستعارة التصورية، لكن من خلال نسخ فضاءات ذهنية (مصادر جزئية وتصورات أهداف) مقترنة بمعنى مموضع سياقيا[1]. وتتضمن هذه السيرورة إدماجا تصوريا، حيث يتم دمج عنصرين مقترنين بآلية النسخ لنحصل بموجب الدمج على عنصر ثالث (الممزوج). ويمثل الممزوج عنصرا فريدا؛ لأنه يحتوي بنية منبثقة؛ أي عنصرا دلاليا غير مسقط انطلاقا من التصورات الأصلية (الفضاءات الدخل). لكن تفرغ وقد تشكلت بنية معرفية مألوفة سابقة الوجود في الممزوج. تستدعي البنية المنبثقة الاستدلال المركزي الذي تتطلبه الصورة، فمثلا وصف الدكتور الجراح بالجزار يستدعي حكما سلبيا يتشكل من دمج هدف الجراح (العلاج) مع وسائل الجزار. هذا الحكم السلبي غير مضمن في أي من المفاهيم المرتبطة باستعارة الجراح جزار.إذا اعتبرنا أن الجراح والجزار كلاهما محترفين مهاريين.

بالرغم من كون النماذج المعرفية للعلامة اللسانية التي ذكرت آنفا تستلزم علاقة غير اعتباطية بين الشكل والمعنى أو المعنى-المعنى، إلا أنه يمكن اعتبارها مؤسسة على المنظور السوسيري للعلامة اللسانية كأداة لصياغة المعنى. فضلا عن كون النظريتين يمكن الزعم أنهما تمثلان الثنائية السوسيرية المتمثلة في اللسان والكلام، بالنظر إلى كون نظرية الاستعارة التصورية تستكشف البنيات التصورية المنظمة للمعنى (اللسان)، كما أن نظرية المزج التصوري تصف كيف تشتغل تلك البنيات في الكلام. وهكذا نعتبر أن المقاربات المعرفية للنحو تهتم باللسان والكلام كأبعاد متكاملة للتحليل اللغوي.

4. العلامة اللسانية عند سوسير والمقاربات المعرفية للنحو

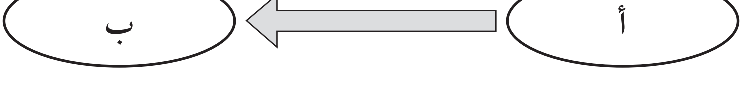
أشار إفانس (2006، 2007) Evans إلى أن المقاربات المعرفية للنحو (النحو المعرفي للانكاكر Langacker، النحو البنائي لفيلمور Fillmore وكاي Kay، والنحو المعرفي المجسدن لكروفت) تتبنى المنظور السوسيري للعلامة اللسانية، باعتبارها عنصرا رابطا بين الصوت والتصور من خلال مصطلح «الوحدة الرمزية». يستتبع ذلك اعتبار العلامة اللسانية الوحدة المركزية لبنية اللغة، مانحة للمعنى مكانة أساسية في دراسة النحو. فمثلا، تعد اللغة في النحو المعرفي عند لانكاكر[2] نظاما مكونا من وحدات رمزية، ويمثل المعجم والنحو صياغات تصورية تنتمي للقالب نفسه، ليكونا مسترسلا من أكثر الرموز حسية «القط» نحو أكثرها خطاطية (الفاعل، المفعول، الجملة الموصولة، التركيب المتعدي...). مما يعني أن كل الوحدات الرمزية من أكثرها بساطة نحو أكثرها تعقيدا، ومن أكثرها حسية نحو أكثرها تجريدا، لا يمكن أن تدرس في استقلال عن المعنى. وكما

1. فوكونيي Fauconnier (1984، 1994، 1997).
2. ينظر: لانكاكر (1986).

أشرنا إلى ذلك، سابقا، يمكن عد المقاربات المعرفية للنحو دراسة للوحدات الرمزية انطلاقا من بعدي اللسان والكلام. وفي كنف هذه المقاربات يتم تمثل معرفة المتكلم بالنظام اللغوي (اللسان) باعتبارها مخزونا تم تشكيله انطلاقا من سيرورة تجريد للوحدات الرمزية من الاستعمال اللغوي (الكلام). في إطار هذا المخزون يتم إجراء تعالق بين الاطرادات المستخلصة من أحداث الاستعمال بواسطة علائق المَقْوَلَة التي تتضمن تحيين الوحدات البناءات الرمزية وبلورتها. يستعمل لانكاكر مصطلحي «المواضعات» و«التنويعات» للإحالة على الظاهرتين، فالمخزون المواضعاتي للوحدات اللسانية الذي يستعمله المتكلمون بطرق متنوعة لا تمثله القضايا، وإنما تمثله الخطاطات (التمثيل التصويري لبنيات المعرفة). يفسر ذلك على المنوال التالي: «يعمل النحو على منوال المعجم مبنينا ومرمزا المحتوى التصوري، وبالتالي فهو ذو طابع تصويري. فعندما نستعمل بناء خاصا أو مورفيما نحويا، فإننا ننتقي صورة خاصة لبنينة الموقف المدرك لغايات تواصلية»[1].

ينبغي أن يفهم في ظل هذا النموذج أن عملية بنينة موقف لأغراض تواصلية بمثابة تناول construing له. يتم تمثل التناول باعتباره قدرتنا على إدراك نفس الوضع بكيفيات مختلفة وتمثله. بعبارة أخرى، يعتبر المعنى في النحو المعرفي عملية تناول يفرضها المتكلم على مشهد (أساس) مع إبراز لجزء من ذلك المشهد (المعروض). فالعرض والإبراز يتضمن إعلاء لأحد المشاركين في المشهد إلى مرتبة منتقل (المكون الأكثر بروزا في البناء)، أما المكونات الأقل بروزا فتعتبر معلما. فمثلا في البناء المتعدي، يمنح للمنفذ (الفاعل) مرتبة المنتقل، بينما يأخذ الضحية (المفعول) مرتبة المعلم. وتعد البناءات المجهولة بناءات متعدية صار فيها الضحية أكثر بروزا مقارنة بالمنفذ. وتبعا لذلك، يعتبر البناء المتعدي تحقيقا لخطاطة سلسلة العمل (تمثيل خطاطي للتجربة) في الصورة 2 (يدل «أ» على المنفذ، ويدل «ب» على الضحية). في هذه الخطاطة، التيتشتغل مثل القاعدة في النحو التقليدي، تسلط الطاقة من منفذ على الضحية وينتج عن ذلك تغيير في حالة الضحية. وكلما كان المكون أكثر قربا من مصدر الطاقة كلما كان أكثر بروزا في البناء. ويعتبر البناء للمجهول صوغا خاصا لهذه الخطاطة العامة (الطراز). وهناك صياغات أخرى نظيرة، مثل البناء المتعدي لمفعولين؛ حيث يمكن لأي من المفعولين أن يعلى ويبرز وذلك من خلال موضعته بالقرب من مصدر الطاقة.

الشكل 2: صيغة معدلة من لانكاكر 2002 نموذج سلسلة العمل الطرازية (إيفانس وكرين 2006، ص545).



1. نفسه، ص13.

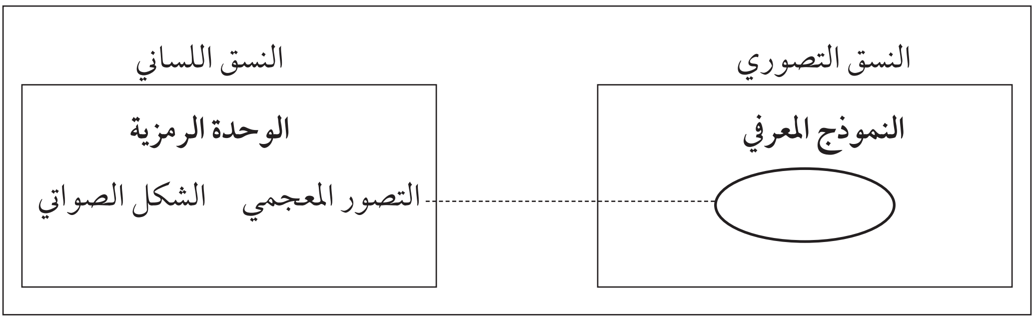
ويذهب عمل لانكاكر (2001) في اشتغاله على العلاقة بين البنية اللسانية والخطاب أبعد من ذلك، حيث لم ينحصر في ثنائية اللسان والكلام باعتبارها وجهة مكملة لصياغة المعنى، وإنما وصف بنيات موظفا النموذج السوسيري للعلامة اللسانية (قرن التصور-الصوت)، مبينا كيف يمكن تبليغ المعنى بواسطة قنوات الصياغة التصورية (البنية النحوية والموقف الموضوعي) وقنوات التصويت (التنغيم والحركات).

من الواضح، أن المقاربات المعرفية للنحو والمعنى ذات التوجه المعرفي المذكورة أعلاه والتي تشكل تقدما أساسيا في حقل اللسانيات المعرفية، تقبل التفسير من خلال الفكر اللغوي السوسيري. يمكن اعتبار إحدى النظريات المعاصرة وتحديدا نظرية التصورات المعجمية والنماذج المعرفية لإيفانس Evans مزيجا من النظريات المذكورة سالفا، في حدود فحصها لصياغة المعنى والبناء بأعين سوسيرية، وذلك ما سنستدل عليه في الفقرة الموالية.

5. نظرية التصورات المعجمية والنماذج المعرفية

تقدم نظرية التصورات المعجمية والنماذج المعرفية مجموعة من الاستبصارات انطلاقا من الدلالة المعرفية والمقاربات المعرفية للنحو، وتؤسس لمقاربة مرنة للمعنى، إنها مقاربة مبنية على اعتبار القيم الدلالية المقترنة بالكلمات شديدة التنوع وتابعة بشكل أقصى للسياق الذي تدمج فيه. مكمن اختلاف نظرية التصورات المعجمية والنماذج المعرفية عن المقاربات المعرفية الأخرى للغة يكمن في تمييزها بين البنيات التصورية والبنيات اللسانية.

الشكل 3: الأنساق التصورية واللسانية باعتبارها بنيات مختلفة
(إيفانس وكرين 2010، ص613).



تدرس نظرية التصورات المعجمية والنماذج المعرفية الكيفية التي تتفاعل من خلالها الأنساق التصورية واللسانية في سيرورة صياغتها للمعنى. يُنَمْذَجُ هذا التفاعل من خلال المفهومين النظريين اللذين تشتق منهما النظرية اسمها، ويتعلق الأمر بمفهوم التصورات المعجمية ومفهوم النماذج المعرفية. تحيل التصورات المعجمية على التصورات والمعلومات اللسانية الأخرى المرمزة

في شكل، مشكلة بذلك جزءا من النحو الذهني للمتكلم. بينما يحيل مفهوم النماذج المعرفية على بنيات المعرفة التصورية، إنها الجزء غير اللساني من المعرفة المؤسسة على التجربة كيفما كان نوعها (أشياء، أحداث، استعارات تصورية...). تشكل تلك البنيات المحتمل الدلالي أو إطار النموذج المعرفي الذي تنفذ إليه التصورات المعجمية. وكما هو الشأن بالنسبة إلى «الإطار» أو «المجال» يعتبر النموذج المعرفي بدوره أكثر غنى من مجموع التصورات المعجمية التي تنفذ إليه. وينقسم إطار النموذج المعرفي إلى جزأين: جزء أولي وآخر ثانوي. ومثال ذلك التصور المعجمي «فرنسا». يسمح بالنفاذ إلى مجموع واسع من البنيات المعرفية التي يكتسبها الأفراد من خلال تفاعلهم مع العالم المحيط بهم. وتنشطر هذه البنيات إلى نماذج معرفية أولية وأخرى ثانوية. يمكن للنماذج المعرفية الأولية أن تتضمن من بين ما يمكنها تضمنه: المواقع الجغرافية والدولة القومية ووجهات لقضاء العطل. وتسمح هذه النماذج في الآن نفسه بالنفاذ إلى مجموع واسع من النماذج المعرفية الثانوية. فمثلا، يسمح النموذج المعرفي الأولي للدولة القومية بالنفاذ إلى نماذج ثانوية من قبيل الرياضات القومية والنظام السياسي والطبخ. وهكذا، يقتضي فهم ملفوظ لساني تفعيلا انتقائيا وصهر أجزاء من النماذج المعرفية التي تبلغ من خلال الكلمات المضمنة في التأويل بشكل متوافق الشكل التركيبي للملفوظ[1]. ينتج التصور الحرفي عن إقامة ربط بين نموذج معرفي واحد أو أكثر من أطر النماذج المعرفية الأولية التي يتم بلوغها من خلال التصورات المعجمية المستعملة في بناء تركيبي ما. فبينما ينتج التصور المجازي (استعاريا كان أو كنائيا) عن صدام أطر النماذج المعرفية الأولية والخاضعة لعملية ربط، ويحل الصدام بواسطة ربط يجرى بوساطة أطر النماذج المعرفية الثانوية من خلال تفعيل النماذج المعرفية الملائمة.

لا تتعاطى نظرة صياغة المعنى هاته مع اللسان والكلام باعتبارهما متكاملين فحسب، بل تعالج التحققات المجازية للغة باعتبارها مشتقة من سيرورات بناء المعنى وليس باعتبارها محفزة بموجب بنيات تصورية قارة كما هو الشأن بالنسبة إلى نظرية الاستعارة التصورية. يستلزم ذلك بالمقابل استبدال مفهوم التحفيز في صياغة المعنى بمفهوم المواضعات، وذلك ما يجعل نظرية التصورات المعجمية والنماذج المعرفية متوافقة مع المنظور السوسيري للغة. تلعب الاستعارة التصورية في نظرية التصورات المعجمية والنماذج المعرفية دورا تقييديا لا دورا تحفيزيا في اللغة المجازية، وذلك بإيعاز مما يلي: «تمنح الاستعارة التصورية ربطا قارا يسمح لمظاهر من المحتوى التصوري المرمزة بواسطة نموذج معرفي معين أن تنقل بحيث تشكل جزءا من التمثيل المعرفي القار المرمز بواسطة نموذج آخر».[2]

1. إيفانس Evans (2006).
2. إيفانس(2013)، ص100.

وهكذا، يكون تأثير التقليد السوسيري على نظرية التصورات المعجمية والنماذج المعرفية غير مستند، حصرا، إلى توظيفه للمقاربة السيميوطيقية التي تتعاطى مع اللسان والكلام في بعدهما التكاملي، فالتمييز الذي أقامته نظرية التصورات المعجمية والنماذج المعرفية بين بنيات المعرفة اللسانية والتصورية قرّبت دراسة المعنى من منظور معرفي من الفكر السوسيري حول العلامة اللسانية باعتبارها مواضعة.

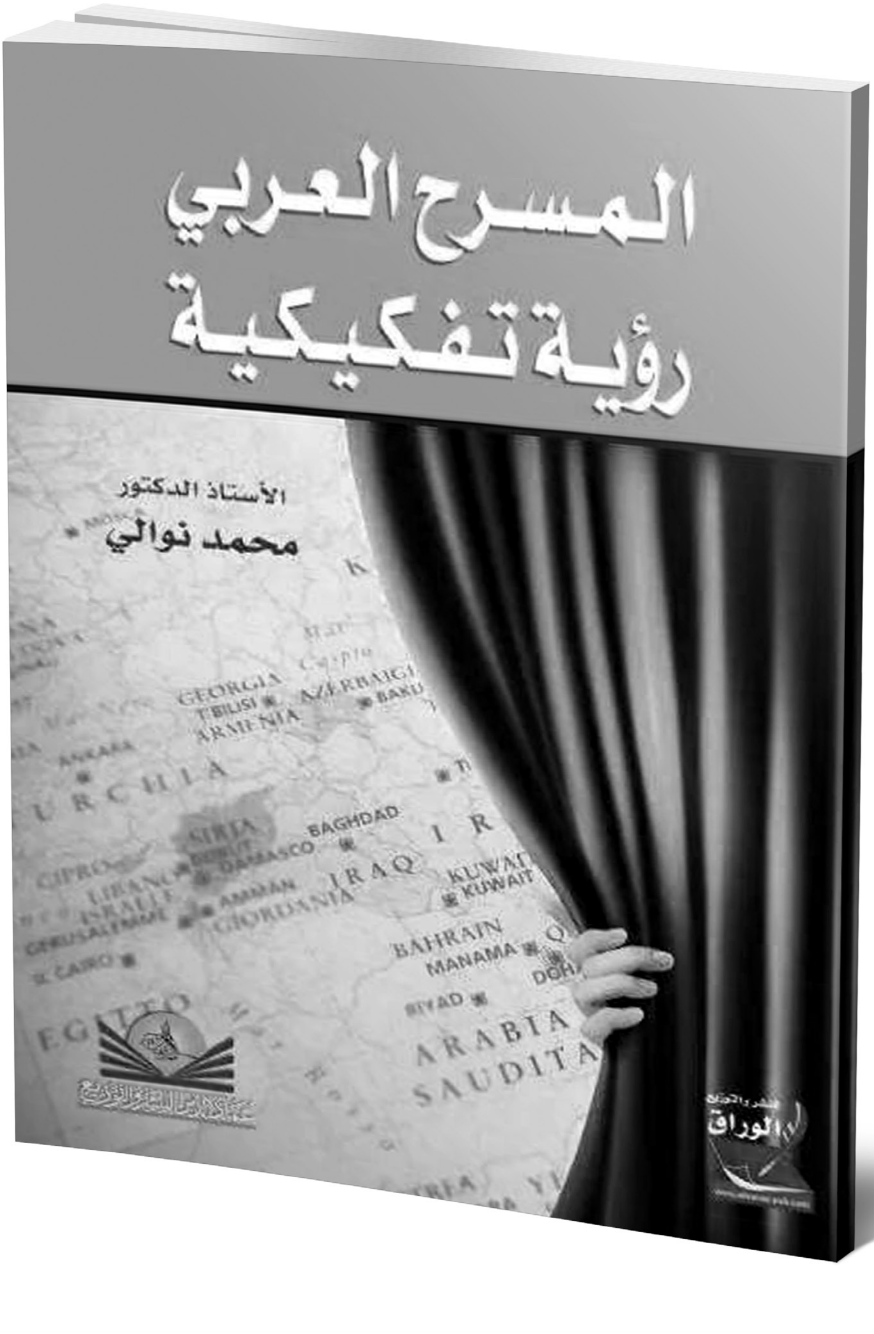
6. خاتمة

قدمنا في هذه المقالة مراجعة للأثر السوسيري في اللسانيات المعرفية. وبينا أن المقاربات المعرفية للمعنى والنحو متجذرة بعمق في النموذج السوسيري للغة باعتبارها نظاما من العلامات اللسانية في ظل تقديمها لنماذج دينامية للغة تصير فيها الكلمات أدوات لصياغة المعنى، وتصير المعاني بناءات. كما تسهم اللسانيات المعرفية في فهم أعمق للمنظور السوسيري للغة طالما تستكشف البنية التنظيمية لنظام العلامات اللسانية (اللسان) وكيفية فهمه، وكذلك كيفية مناولته في الاستعمال اللغوي (الكلام). وتتناول مقاربات أخرى من قبيل النحو المعرفي ونظرية التصورات المعجمية والنماذج المعرفية الطابع المتغير للمعاني النحوية والمعجمية في الاستعمال اللغوي بتركيزها على الكيفية التكاملية التي يشتغل بواسطتها اللسان والكلام. رغم أن العلاقة بين الدال والمدلول في اللسانيات المعرفية محفزة وغير اعتباطية، غير أن نظرية التصورات المعجمية والنماذج المعرفية الأكثر راهنية مقارنة بالنظريات الأخرى تقف موقفا وسطا معتبرة العلاقة بين الدال والمدلول تصورية ومواضعاتية. وينبغي أن يعد ذلك محاولة لإضافة البعد السوسيري لفرضية اللسانيات المعرفية. وأخذا بعين الاعتبار مضي مائة سنة ونيف على أفكار سوسير حول اللغة، يمثل ذلك حجة تؤكد أن التأثير السوسيري في اللسانيات المعاصرة ليس موجودا فحسب بل هو تأثير فعال. وهكذا سوف يستمر تأثير هذه النظرات القوية لدراسة اللغة ذات الطابع السوسيري لعقود.

المصادر والمراجع

- Asher, R. E., & Simpson, J. M. Y. (1994). The encyclopedia of language and linguistics. Oxford:Pergamon Press.
- Evans, V. (2006). Lexical concepts, cognitive models and meaning construction. CognitiveLinguistics, 17(4).
- Evans, V. (2010). Figurative language understanding in LCCM theory. Cognitive Linguistics,21(4), 601-662.
- Evans, V. (2013). Metaphor, lexical concepts and figurative meaning construction. Journal ofCognitive Semiotics, 5(1-2), 73-107.
- Evans, V., Bergen, B. K., & Zinken, J. (Eds.). (2007). The cognitive linguistics reader. London:Equinox Publishing LTD.
- Evans, V., & Green, M. (2006). Cognitive linguistics: An introduction. Edinburgh: EdinburghUniversity Press.
- Fauconnier, G. ([1985] 1994). Mental spaces. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. (1997). Mappings in thought and language. Cambridge: Cambridge UniversityPress.
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). The way we think: Conceptual blending and the mind'shidden complexities. New York: Basic Books.
- Fillmore, C. (1982). Frame Semantics. In The Linguistic Society of Korea (Eds.), Linguistics in themorning calm (pp. 111-137). Seoul: Hanshin Publishing.
- Grady, J. E. (1997). Foundations of meaning: Primary metaphors and primary scenes. (Unpublisheddoctoral dissertation). University of California, Berkeley.
- Harris, R. (1988). Language, Saussure and Wittgenstein: How to play games with words. London:Routledge.
- Harris, R. (2001). Saussure and his interpreters. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lakoff, G. (1987). Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind.
- Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.), Metaphor andthought (2nd ed.) (pp. 202-251). Cambridge: Cambridge University Press.

- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). Metaphors we live by. Chicago: The University of ChicagoPress.
- Langacker, R. W. (1986). An introduction to cognitive grammar. Cognitive Science, 10, 1-40.
- Langacker, R. W. ([1991] 2002). Concept, image, symbol: The cognitive basis of grammar (2nded.). Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Langacker, R. W. (2001). Discourse in Cognitive Grammar. Cognitive Linguistics, 12(2), 143-188.
- Ogden, C. K., & Richard, I. A. (1923). The meaning of meaning: A study of the influence of
- language upon thought and 0f the science of symbolism. New York: Harcourt, Brace & World,Inc.
- Peirce, C. S. (1931). Collected papers of Charles Sanders Peirce (Vol. 1) (C. Hartshorne & P.Weiss, Eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Radden, G. (2002). How metonymic are metaphors? In R. Dirven & R. Pörings (Eds.), Metaphorand metonymy in comparison and contrast (pp. 407-434). Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Rosch, E. (1975). Cognitive representations of semantic categories. Journal of ExperimentalPsychology: General, 104(3), 192-233.
- Saussure, F. de. (1959). Course in general linguistics. New York: Philosophical Library.
- Sweetser, E. (1990). From etymology to pragmatics: Metaphorical and cultural aspects ofsemantic structure. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tagai, M. (2009). Ferdinand de Saussure: An isolated linguist’s impossible «course in generallinguistics». Tokyo: Sakuhinsha.
- Taylor, J. R. (1989). Linguistic categorization: Prototypes in linguistic theory. Oxford: OxfordUniversity Press.


المسرح العربي
رؤية تفكيكية
الأستاذ الدكتور
محمد نوالي
GEORGIA
TBILISI
ARMENIA
BAKU
ANKARA
BAGHDAD
DAMASCO
IRAQ
KUWAIT
AMMAN
GIORDANIA
BAHRAIN
MANAMA
ARABIA
SAUDITA
الوراق

مفاهيم وقضايا بلاغية


الدكتورة
وسيمة نجاح مصمودي
المقارباتُ العِرفانيّةُ
وتحديثُ الفكرِ البلاغيِّ
كنوز المعرفة

التخييل:
مقاربات فلسفية وأنثروبولوجية وأدبية

عثماني الميلود(*)

لا يعدم الباحث، اليوم، في كثير من المجالات والحقول البحثية، ما يدعم به توجهه أو يسوغ به أهدافه، ونحن أيضا، لانعدم وجود الأسباب والدواعي التي نسوغ بها الشرعية العلمية لمثل هذا المشروع:

1. ميلاد التخييل

منذ عصر النهضة، شهد العالم تطورا وتناميا ملحوظاً للتخييلات الفنية بشتى أنواعها(1). فمنذ ميلاد الرواية الحديثة إلى عصر ألعاب الفيديو، إلى أجهزة الواقعية الافتراضية(2)، مروراً بابتكار التخييل السينمائي وتناميه، نلاحظ أن الأجهزة التخييلية لم تتوقف، لحظة، عن احتلال مكانة مميزة وكبيرة، في مجال التطبيقات الفنية، وإحداث المتعة الجماعية والفردية، زد على ذلك أنه، في إطار عولمة التبادلات التجارية والثقافية، فإن هذه الموارد بَصَمتْ، في كل مكان، كل ثقافة، لدرجة، صار معها يمكن القول، إنها أخضعتها لأسلوبها. إن هذا الصعود القويّ لهذه الممارسات التخييلية، ابتداء من عصر النهضة، ثم حصول كل أشكال التثاقف السريعة، مع ثقافات أخرى، أضحت وقائع تاريخية وثقافية ذات أهمية بالغة؛ غير أنه، لحد الآن، لم يحصل أن تساءل أحد، فعليا، عن مسبباتها، وما الذي يمكن أن يستفاد من وظائف التخييل النفسية والاجتماعية.

---

*. أستاذ باحث، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، الدار البيضاء – سطات.

1. ينظر ما قاله جان ماري شايفر في كتابه ا المميز:

Schaeffer, Jean-Marie, Pourquoi la fiction?, Paris, Seuil, 1999, p350.

ومقاربة رالوكا موكان(من خلال الرابط الآتي):

https://www.academia.edu/30036467/Exp%C3%A9rience_perceptive_et_monde_de_la_fiction_artistique._Notes_sur_la_gen%C3%A8se_du_concept_husserlien_d_exp%C3%A9rience_et_sur_ses_modifications.

2. التخييل باعتباره كفاية ذهنية

يبدو التخييل اليوم كما لوْ كان كفاية ذهنية[1]، أي جزءاً من السجل الأساس للسلوكات الإنسانية القصدية. وكلما سعينا إلى طرح السؤال بخصوص درجة حضوره في المجتمعات الإنسانية، كان الجواب يأتينا على شكل إشارة إلى التطبيقات الفنية ذات البعد المؤسساتي، أو على شكل أنشطة لعبية مثيرة. ومثلما أن هذه الواقعة تجد تفسيرها في المؤلفات السيكولوجية التي خلصت إلى أن امتلاك الطفل هوية عاطفية ومعرفية قارة، ومن ثمة فإن تنامي الكفاية التخييلية[2]، يبدأ في الاستقرار اعتماداً على التفاعلات الأولى بين الطفل والراشدين، وهو أمر يضطلع بدور أساس في نماء هذه الكفاية التخييلية وتطورها لدى الكائن البشري. وعليه، فالأبنية التخييلية الخاصة، بالإضافة إلى الألعاب التخييلية الجماعية، هي جميعها عناصر فاعلة في النضج المعرفي والعاطفي للطفل، وتحكمه، التدريجيّ، في كل ما هو واقعيّ. إن دراسة التخييل وتحليله هما اليوم، بحث أساس في واحد من مكونات النماء والتنامي الإدراكي والعاطفي لكل البشر.

3. مفهوم التخييل وغياب الإجماع العلمي

بالرغم من أهمية الممارسات التخييلية وقيمتها، ومدى الاستئناس بها، فليس هناك إجماع علمي، إلى يوم الناس هذا، بإزاء طبيعتها أو سماتها الخاصة. وأما بخصوص الصعوبات التي تعترض الباحث، في هذا المجال، فمردها إلى الطبيعة الجينالوجية لمفهوم التخييل[3]. فبعيداً عن استخدامه للدلالة فقط، على التخييلات اللعبية والفنية، فإنها تدل، كذلك، وفق السياقات الخاصة، على الأوهام الإدراكية (ففكرة الأنا، بالنسبة لديفيد هيوم[4]، هي معطى تخييلي)، والتوليفات المختلفة (لهذا يتم الحديث عن التخييلي بخصوص المعلومات المفبركة)، والمعتقدات غير المتثبت من صحتها (الأساطير التي تعتبر تخييلات كذلك)، والنماذج الاستكشافية (تخييل حالة الطبيعة أو حالة العقد الاجتماعي)، والكيانات النظرية المثيرة للفضول لكن من غير أن تكون قابلة للملاحظة (تخييل

1. الكفاية الذهنية: هي القدرة على فهم طبيعة وأثر فعل معين ينخرط فيه فردما.
2. الكفاية التخييلية هي القدرة على فهم طبيعة العوالم التخييلية وإنتاجها ومعرفة دلالتها، والقدرة على تأويلها بما يفيد نماء الكفاية وتطورها في كل المجالات الإبداعية.
3. تراجع الصفحات الآتية من أطروحة شانتال رودي (421،115،55،33):
Le récit généalogique. Conditions et enjeux d’une production, Univ. Lumière Lyon 2, Ecole Doctorale : Sciences Humaines et Sociales, Fac.d’Anthrolpologie et de Sociologie, 2003. http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=629&action=pdf
4. أنجز ديفيد هيوم نقدا شديد اللهجة للاستخدام الحدسي للأنا، أو الأنا ككينونة أوجوهر. ففي مؤلفه (مبحث في الفاهمة البشرية، ترجمة د.موسى وهبة،دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 2008،
David Hume: Traité de la Nature Humaine, L’entendement, Pr.Edition, 1739,Trad par P.Barranger et P.Saltel, GF-Flammarion, Paris, 1995, p 41.
يرى هيوم أن الوعي بالأنا ليس امتيازا، فهو لا يساعدنا على فهم أنفسنا؛ إذ ليس وراء الأنا سوى الأنا ذاتها.

الإلكترونات) وهلم جرا. من الأفيد أن ندرك الفرق بين هذه العائلات الاستراتيجية للتمثيل التي سنشير إليها بواسطة مصطلح «التخييل».

4. التخييل والتمثيل

إن هذا التوضيح هو تقديم لابد منه، لكي نكون قادرين على معالجة القضايا المركزية لفلسفة التخييل. وللإشارة فثمة بحوث عدة أنجزت في هذا الحقل المعرفي، على يد المناطقة وفلاسفة العقل[1]:

- قضية العلاقة بين الوضع الإحالي والتخييل؛
- الروابط القائمة بين التخييل والقضايا الوقائعية؛
- صلة البنية المنطقية للعوالم التخييلية بالبنية المنطقية للعوالم الممكنة؛
- التعريف التداولي لوضعية المحتويات التخييلية؛
- صلة التخييل بالمحاكاة الذهنية؛

غير أن العديد من الإشكالات مكثت دون حل، خاصة ما يرتبط بالقيمة المعرفية للتخييل، والمتمثل في سؤال: هل من الأنسب اعتبار التخييل نوعاً من أنواع التمثيل أو يطابق استخداما نوعيا للتمثيلات؟

ومن الجلي الواضح أن أي مفهوم عن التخييل يستلزم أيضاً، نظرية عن التمثيل. وعلى النقيض من ذلك، فإن كل نظرية عن التخييل تستوجب نمطا محددا عن نظرية التخييل. ومن شأن توضيح الطبيعة الخاصة للتخييل، باعتبارها تمثيلا، أن تكون عونا مفيدا للمفاهيم الفلسفية وغيرها، بخصوص ما هو تخييلي.

5. امبريالية التخييل

يجتاح التخييل الأنشطة والممارسات الإنسانية المختلفة والمتعددة. فهو يأخذ صورا مختلفة؛ المحكيات والتخييلات السينمائية والمسرحيات واللوحات. لكنه، بالإضافة إلى ذلك، يسهم في

1. ينظر كتابنا: العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، ط1/ 2013م.
- لبنيتز، ص29.
- ديفيد لويس، ص32-34.
- ستالنكر، ص34-37.
- غولدمان نيلسون، ص37-38.
- كريبكي ساوول، ص176.

هيكلة العديد من الأنشطة الميمية اللعبية، سواء أتعلق الأمر بألعاب فردية (شأن الطفل(ة) الذي يلاعب دميته أو سيارته الصغيرة) أو جماعية (مجموعة أطفال يلعبون أدوار الشرطي والحرامي). كما يمكن لمثل هذه الأمور أن تتحقق على شكل أبنية ذهنية خالصة، دون وجود عناصر حلمية (أحلام اليقظة). واضح إذاً، أن الكفاية التخييلية تسمح، بشكل مقنع، بميلاد سلسلة من الأجهزة (خاصة أو عامة، من حيث الإنتاج أو التلقي)، مستعيرة أشد الوسائط السينمائية تنوعا، قادرة على الإندساس ماديا أو أن تبقى كيانات ذهنية خالصة، منتمية إلى مجال الفن أو اللعب. ومثل هذا الحضور الكلي والطاغي للأجهزة التخييلية، هو ما يدفعنا، مباشرة، إلى التساؤل عن تعددية نماذج اشتغال التخييل حسب تنوع حوامل التمثيل وحاضناته. يطرح هذا السؤال كذلك، وعلى وجه الخصوص، بإزاء تنامي أجهزة الواقعية الافتراضية وأجهزة الإنغمار التام والكلي.

6. التخييل: الهوية والمعرفة والتجريب

إن فنون التمثيل، بعامة، وفنون التخييل اللفظي والسينمائي، بخاصة، تشكل لوحدها، بيئات وفضاءات لاستثمار واستغلال أمثل للوسائل التخييلية. وفي هذا المعنى، ستخطئ أية نظرية للتخييل أهدافَها وغاياتها، إذا كانت صياغتها سيئة ومعلوماتها ضعيفة بخصوص الطبيعة المركبة للتخييل الفني. إن التخَييلات الفنية، تندرج، من جهة أولى، ضمن سجل التمثيلات التي تشيد من خلاله المجتمعات هوياتها. ومن جهة ثانية، فإن التخييلات الفنية مزودة بسلطة معرفية خالصة. وأخيرا، فالتخييلات الفنية، هي فضاءات للتجريب العملي لأي بنية منطقية أو تداولية أو معرفية. يلاحظ أن هذه التجارب هي، فعلا، وضعية متضمنة، غير أن الوصول إليها ليس عديم الفائدة (فيكفي أن نعيد النظر في نوعية الميكرو- تخييل لدى بورخيس)، خاصة حينما يتعلق الأمر بالحدود الفاصلة بين التخييلي واللاتخييليّ. فمن الأليق البحث، بطريقة نسقية، في مختلف صيغ وأشكال تفعيل هذه الأجهزة الفنية الميطا- تخييلية التي تعتبر موردا لمعارف لا يجب تجاهلها أو التقليل من أهميتها، في مجال البحث الفلسفي، في التخييل، على وجه الخصوص.

7. التخييل والمواقف المتذبذبة

التخييل مادة لنقاشات ومناظرات متكررة، وهو ما يدل دلالة واضحة على مواقف متذبذة حيالها. فيكفي أن نذكر بالمناقشات والحوارات الجارية حول الأثر السلبي، أو الواقعي أو الافتراضي، للتخييلات العنيفة، أو تلك النقاشات الناجمة عن تطور تقنيات الواقعية الافتراضية. بل نجد هناك نظريات تطمئننا، أننا بصدد المضي توّاً إلى مجتمع ممسوخ حيث سيكون التمييز بين الواقعي والتخييلي أمرا عبثيا. مثل هذه المواقف، بإزاء التخييل، ليست بجديدة، مادمنا نجد لها نظيراً لدى أفلاطون. وفي جميع الحالات، فإذا كان التخييل يسحرنا، فمن المحتمل أن يكون مصدراً لمخاوفنا. كما أن المخاوف، ما هي سوى الترجمة الحرفية لفرضيات خاصة بالذي يميز التخييلي من الوقائعي. ومن شأن فهم واستيعاب التخييل، أن نصبح قادرين على التساؤل عن صلاحية الافتراضات التي بنتها نظريات التخييل ونظريات الحقيقة لنفهم طبيعة المواقف المتذبذة المشار إليها سابقا.

8. أهمية البحث المتعدد الاختصاصات ورهاناته

تبعاَ لما سبق، وانطلاقا منه، من حقنا أن نتساءل عن أهمية ورهانات البحث المتعدد الاختصاصات في مجال التخييل والنتائج المرجوة وأصعدتها.

من هنا، يبدو لنا، أن الرهان الثقافي يستدعي، مبدئيا، توضيحا وشرحا للمفاهيم ؛ ذلك أن الاستخدامات تعددت، والمقترحات التصورية بقيت مشتتة ومتباعدة، مما يجعل أي تقدم، في مجال توحيد النظرية، أمراً محموداً أو تقدما ذا دلالات كبرى.

ويكمن الرهان الثاني، في امتلاك معرفة حسنة وجيدة بما هو تخييلي، باعتباره إجراء ذهنيا، أو استخداماً خاصا للقدرات التمثيلية أو حالة من الوعي نوعية. ولهذا، نعتبر التخييلات الفنية بمثابة بلورة لهذه الكفاية الذهنية، أي دراسة جادة لفنون التخييل تكتسب معلوماتها ومعارفها، اعتماداً على ما يثمره الاشتغال في مجالات فلسفة العقل والعلوم المعرفية المتصلة بالقضايا الوجودية للهويات والكينونات والعوالم، وكل أمر له صلة بالمحاكاة الذهنية والواقعية الافتراضية، إلخ.

أما الرهان الثالث، فيكمن في التوفر على معرفة جيدة بالأجهزة التخييلية؛ ذلك أن هذه الأجهزة متعددة ومتنوعة، وتعتمد حوامل سيميائية كثيرة، أي لها مسارات معرفية (رسائل لفظية، إدراكات بصرية، انغمارات متعددة الحواس...) ليست متشابهة تماماً.

وبخصوص الوضع الحالي، فإن الأمور ليست على ما يرام، فثمة فوضى عارمة، وغياب شبه تام لأي تفكير مشترك؛فمعظم البحوث انصبت على هذا الجهاز أو ذاك(التخييل اللفظي،السينما،الواقعية الافتراضية...)،وأما النظريات العامة فليست سوى مجرد إسقاطات غير قابلة للمراقبة اعتماداً على الأجهزة الخاصة موضوع الدرس.

9. الرهان الأساس: تجنب الخلط بين المنهج والعقيدة عند الشكلانيين

إن الرهان الأساس، في مجال التخييل اللفظي، يكمن في عملية نقل و تغيير إبدال(باراديغم) الدراسات الأدبية المهيمن في الجامعة، والمفروض،(كما هو الحال، في بلدنا) على متعلمي الثانوي التأهيلي. فمعظمُ الدراسات الديداكتيكية والثقافية تشير إلى الهيمنة الطاغية للمقاربات الشكلانية (اللسانيات التلفظية، نظريات الأجناس الأدبية، تحليل المحكي، الوصف الأسلوبي)، وهي آليات شكلانية يصعب تفعيلها في الثانوي التأهيلي، نظراً لتجاهلها الفادح للمضامين؛ فهي تتناسى واقعة مهمة مفادها أن الصوغ الشكلاني ليس إلا الطريقة التي ننقل بها مضموناً. مثل هذا التدريس

الذي يخلط المنهج الشكلاني بالعقيدة الشكلانية، ليس بمستطاعه إلا أن يقود إلى الكارثة. وعليه، فالبحوث المنجزة عن التخييل (على غرار بحوث طوماس بافيل)[1] تميل إلى توحيد البحوث باتجاه قضايا الاعتقاد والقيمة والاستثمار العاطفي، جاعلة من العوالم الموجودة في الكتب والعلائق التي تقيمها معها، موضوعَ اهتمامها. سيكون من المفيد لنا، أن نعمق النقاش في هذا المنحى، وأن نثمِّن هذه العوالم وفق مجال أرحب، لأنها تقدم لنا بدائل حقيقية، في مقابل نزعات دوغمائية جافة، فهمت، بشكل سيءٍ، المنهج الشكلاني الذي تم تحويله إلى مجرد أداةٍ في يد المؤسسات البيداغوجية المحافظة، ووسيلة يتم بها قتل الثقافة وهدرها.

المصادر والمراجع

1. العربية والمترجمة

- ديفيد هيوم، مبحث في الفاهمة البشرية، ترجمة: موسى وهبة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1/ 2008م.
- عثماني الميلود،العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، دار النايا للدراسات والنشر، والشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، دمشق، ط1/ 2013.

2. الأجنبية

- David Hume: Traité de la Nature Humaine, L'entendement, 1ère. édition, 1739,Trad par P. Barranger et P. Saltel, GF-Flammarion, Paris, 1995.
- M. FREJUS. Réalité virtuelle et processus cognitifs: Etat de l'art et perspectives en formation. Rapport EDF-GDF HI-52/96/020, 1996.
- P. Fuchs. Les interfaces de la réalité virtuelle. Edition Interfaces, les journées de Montpellier, 1996.
- Schaeffer, Jean-Marie, Pourquoi la fiction?, Paris, Seuil, 1999.
- Schantal, Rodet, Le récit généalogique.Conditions et enjeux d'une production, Univ Lumière Lyon 2, Ecole Doctorale: Sciences humaines et Sociales, Fac. d'Anthrolpologie et de Sociologie, 2003.

1. نحيل هنا على بعض كتبه ومقالاته الأساسية :

• Univers de la fiction, Paris: Seuil, coll. «Poétique», 1988.
• avec Claude Bremond, De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique et critiques d'une fiction, Paris: Albin Michel, 1998.
• La Pensée du roman, Paris: Gallimard, 2003 ; nouvelle éd. revue, coll. «Folio essais», 2014.
• Comment écouter la littérature?, Paris: Fayard, coll. «Leçons inaugurales du Collège de France», 2006.
• Fictions et perplexité morale ,in: http://cmb.ehess.fr/59
• Mondes possibles, normes et biens,in: http://www.fabula.org/atelier.php?Mondes_possibles,_normes_et_biens
• Entretien avec Thomas Pavel (en anglais), revue Enthymema, 2011,in: https://vimeo.com/25141810

قارئ وكتاب


الدكتور
عماد عبد اللطيف
تحليل
الخطاب البلاغي
دراسة في تشكل المفاهيم والوظائف

مقدمة لقراءة بلاغتي الرصد والتوظيف في كتاب «حركية البديع في الخطاب الشعري: من التحسين إلى التكوين»، للأستاذ سعيد العوادي[1]

إبراهيم نادن[*]

I. تندرج هذه القراءة في إطار معرفي نقدي يسعى إلى تقريب هذا الكتاب، الذي جاء في إطار مسار علمي يشتغل على الدرس البلاغي، الذي ظهر بين علوم اللغة العربية لدراسة أسرار الجمال، وبيان أسرار الإعجاز في القرآن الكريم، مما جعل الجاهل بالبلاغة مخلا بمعرفة تلك الأسرار في الخطاب العربي؛ إذ رأوا «أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة، وأخل بمعرفة الفصاحة، لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع، والاختصار اللطيف، وضمنه من حلاوة، وجلله من رونق الطلاوة، مع سهولة كلمه وجزالتها، وعذوبتها وسلاستها، إلى غير ذلك من محاسنه التي عجز الخلق عنها، وتحيرت عقولهم فيها...»[2]، وقد شرب كتاب: حركية البديع من هذا المعين؛ إذ نقرأ في الصفحة 56: «وبذلك تكون الرؤية البديعية قد أقامت أسسها التصورية على جوانب مغيبة في الرؤية البيانية لأن الأهم في الفكر البياني هو إثبات قدرة الله المطلقة وعلمه الشامل المحيط...»[3].

إن العناية بالبديع تدخل في سياق علمي وحضاري يرتبط بتركيبة الدولة الإسلامية نفسها التي كانت ذات نزعة عربية في الثقافة وفي الإدارة وشؤون المجتمع خلال عصر الأمويين بينما أصبحت مع قيام الدولة العباسية ذات طابع جديد نتيجة انفتاحها على ثقافات جديدة، ولعل أبرز سمات هذا التحول ما طرأ على الخيال، فقد «كان الخيال العربي خيالا محدودا بالبيئة المحصورة، والحياة الضيقة المألوفة،والعيش الجاف، والمعاني التي أملتها طبيعة الصحراء المترامية، والرمال الناعمة، والجبال الشامخة، والحروب الدائرة، والخيل التي يستخدمونها، والإبل التي يركبونها، وهكذا من كل شيء مكرور معاد، فلما خالطوا سواهم وامتزجوا بغيرهم، ووجدوا جديدا في المأكل والمشرب والملبس

---

1. حركية البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1/ 2014م.

*. أستاذ باحث، الكلية المتعددة التخصصات، أسفي.

2. أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص1-3.

3. سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص56.

ولهوا وترفا ونعيما لم يكن لهم به عهد سابق،ووجدوا-كذلك- علوما ومعارف، وطرقا أخرى في تصور الحقائق وفهمها...وصار للشعراء مجالات للقول، تلهم الإبداع، وتوحي بالسحر الأخاذ، أصبح من القديم البالي أن يستنطق الشاعر النؤى والأحجار، أو أن يقف على ربع موحش، ودمنة دارسة، وبات الحديث كله للخمر وكؤوسها، والندامى ولهوها، والأصوات وأخذها بالألباب، والقصور وما فيها من بسط مفروشة، وتصاوير منقوشة... »[1].

وإذا كان الأمر كذلك، فإن وقوفنا عند عنوان الكتاب «حركية البديع في الخطاب الشعري، من التحسين إلى التكوين» هو وقوف يسعى إلى التساؤل عن معنى الحركية باعتبارها النسبة إلى الحركة، والحركة كما ورد في لسان العرب وغيره من المعاجم هي ضد السكون، وهي في سياقنا الثقافي المعاصر ذات حمولة علمية وثقافية هي أقرب إلى مسؤولية كبرى أو أمانة يتحملها الإنسان في سبيل ملاحقة التطور الحضاري الحديث الذي يتطلب حركية لإنتاج القيم القادرة على قيادة الذات في مسالك الحضارة الحديثة مما يضمن استمرارها. وحين ركب الباحث «حركية البديع» وربطها بالخطاب الشعري، وجدنا أنه ينطلق من أن النص العربي في القديم كان بمثابة شبكة من العلاقات أنتجها الواقع الاجتماعي والحضاري للأمة الإسلامية آنئذ، وأن دراسة اللغة ونصوصها يجب أن تبقى لغرض بناء الحضارة العربية الإسلامية التي كانت تمثل كلية واحدة متناغمة العناصر مترابطة المكونات. في هذا السياق يقول الدكتور عبد العزيز الحلوي: «مما لاشك فيه إن التراث العربي الإسلامي يتسم بتعدد حقوله المعرفية. ومجالاته الفكرية والعاطفية. واتجاهاته الدينية والفلسفية، غير أن هذا التعدد والتنوع الظاهرين يخفيان وراءهما وحدة تكمن في الإطار النظري العام الذي تنتظم في سلكه مختلف المعارف. مما يجعلنا نزعم أن هذا التراث منظومة فكرية واحدة في جوهرها. متعددة في تجلياتها وفروعها المعرفية (...)، ومن المعلوم أن الأدب أكثر الفنون تداخلا مع سائر ألوان المعرفة، ذلك أن النص الأدبي كيان لغوي منبثق عن كيان ثقافي وحضاري (...)، وإن تداخل النص الأدبي القديم مع سائر فنون المعرفة في التراث العربي الإسلامي ظاهرة بارزة في ثقافتنا، وسمة واضحة من سماتها، وهو ما جعل النص الأدبي منفتحا على فضاءات معرفية رحبة، منبثقا عن تراكم علمي وثقافي يجعل منه نصا غنيا بالإحالات، مليئا بالإيحاءات، قابلا لتعدد القراءات، يستعصي اقتحامه على القراءة الانطباعية السطحية، ويستوجب قراءة دقيقة واعية، ولن تكون القراءة كذلك إلا إذا كانت محيطة بكل معطياته ومكوناته، مدركة لمصادر ولادته، ولن تفلح في ذلك إلا إذا كان القارئ يمتلك أدوات هذه القراءة وضوابطها.. »[2]. ومثل هذا النظر هو ما يتيح لنا أن نتحدث عن خطاب شعري في الدرس الأدبي العربي. هذه الكلمة التي تقتضي كما قال عبد الله صولة الإقناع

1. إبراهيم أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول، ص106-130.
2. عبد العزيز الحلوي، «تداخل النص الأدبي القديم مع سائر فنون المعرفة في التراث العربي الإسلامي»،حوليات كلية اللغة العربية،المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش،العدد 13/ 1990م، ص124-134.

والتأثير مستحضرا تحديد «بنفنست» للخطاب بأنه: «في أعم مفاهيمه، كل قول يفترض متكلما وسامعا مع توافر مقصد التأثير بوجه من الوجوه في هذا السامع»[1]. إن كلمة الخطاب الشعري في الكتاب تحيل على السبعة الشعراء الذين كانوا العينة لقراءة البديعية في شعرهم، وفي كلمة تصدير الكتاب ما يدل على المعاناة التي صادفت هذه الحركة قبل أن تشق طريقها منهجا شعريا معبرا عن تعقد نسيج الواقع الاجتماعي العربي الإسلامي آنئذ، «فما يستثيره كل جديد في حقل الأدب أو غيره، من الاعتراضات والتصادمات (...)، وما جابه حركة البديع في تاريخ الشعر العربي،لم يكن ليشد عن هذا الديدان، بل إن ما جابهها كان قوي الدلالة على ما أحدثته من رجة تحويلية في مفهوم الشعر وتقاليد ممارسته وتلقيه...»[2]. من هنا فالنقد الأدبي بحضوره الدائم إلى جانب الفعالية الإنتاجية يلاحق الآثار الأدبية لمسؤوليته الكبرى عن التفسير والحكم والإبقاء؛ ولهذا الإبقاء شروط تضمن لقطعة أدبية أن تكون من الإبداع الخالد:

«1. إذا كانت ألفاظها ملائمة لمعانيها المقصودة سهلة المخارج، مألوفة عند الجمهور.

2. إذا كانت تراكيبها صحيحة منطبقة على القواعد المقبولة في اللغة المروية من حياة الأمة في النطاق الوجداني والمدى الاجتماعي.

3. إذا كانت تعالج غرضا من الأغراض الملابسة لحياة الأمة، ثم كان ذلك الغرض في زمن إنتاج القطعة الأدبية ملامسا أيضا لعاطفة صاحب تلك القطعة مداخلا لجانب من جوانب تفكيره، في هذه الحال يصبح صاحب تلك القطعة ممثلا لعبقرية قومه ومصدرا لحياتهم في إطار أدبي يؤثر في النفس الإنسانية خاصة وعامة.

4. إذا كان فيها صناعة فنية من اللجوء إلى أوجه البلاغة المختلفة حتى يضفي ذلك عليها عنصرا من الخيال يجسم حقيقتها في الأذهان، ويصل بالأثر المطلوب من إنتاجها إلى أفهام الكثرة المطلقة من فهم صاحبها (...). إن الصور البلاغية في القطعة الوجدانية هي التي تدخل تلك القطعة في إطار التراث الأدبي.

5. إذا كان فيها نفاذ بصيرة،و كانت الآراء التي فيها توافق الواقع، وتساير الاختيار الإنساني في تطوره الخاص، أو في تطوره العام.

6. أن يكون فيها شعور يسمو على شعور سائر الناس.

7. أن يكون فيها وعي للصناعة الآلية فلا يفارق صاحبها الأصول التي يسير عليها أهل تلك الصناعة.

8. أن يكون صاحبها ملما بالفنون المتصلة بفنه المخصوص، إن الشاعر مثلا ليس مزخرف

1.عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص41.
2. سعيد العوادي، حركية البديع، ص14.

جمل بالكلمات، ولكنه صاحب صناعة يتناول أغراضها من طريق الحياة، فعلى الشاعر أن يكون ملما بجوانب الأغراض التي يتناول في شعره،ليس من الضرورة أن يكون الشاعر عالما بالفلك والتاريخ، ولكن عليه إذا تناول غرضا من الفلك أو التاريخ، أو إذا هو مس ذلك الغرض مسا، أن يكون ملما بذلك الغرض على الأقل، فلا يأتي به على غير وجهه، فيفسد الصورة الشعرية التي يريد أن يحملها إلى أذهان الناس أو يعميها على أفهامهم.

9. أن يكون فيها رسالة يشعر الأديب أنه يؤديها على وجه من الوجوه المحمودة، والمقاييس التي تقوم هذه الرسالة مأخوذة من حياة المجموع الصغير الذي يعيش فيه الأديب، ثم من حياة المجموع الكبير الذي يعيش فيه قوم ذلك الأديب.

10. أن يكون فيها أسلوب خاص هو الأسلوب الذي يتميز به صاحبها في تاريخ التراث الأدبي»[1].

ومعنى ذلك أن هذا اللون الشعري، الذي كان محور اشتغال الباحث، كان قد أصبح منهجا في الكتابة الشعرية حرص النقاد على رسم ملامحه، وحرص الباحث سعيد العوادي على إثارة حضوره في تكوين هذا المنهج الشعري داخل الخطاب الأدبي العربي في هذه الفترة من تاريخ الدولة الإسلامية وما بعدها.

وبرجوعنا إلى هذا المركب «الخطاب الشعري» مرة أخرى سنسائل الباحث: أين يكمن السر في عدم إشارته في عنوان الكتاب إلى الفترة الزمنية التي شملت السبعة الشعراء العرب؟ ألا يكون الأستاذ سعيد العوادي منبهرا بقولة أدونيس التي نقلها عنه في الصفحة 113 من الكتاب: «أبو تمام بداية جديدة في الشعر العربي»[2]، وأنه يمكن أن نقول إن الخطاب الشعري العربي يتضمن بذرة إقلاعه النموذجية دونما حاجة لدفعة خارجية ليستعيد نهضته. فالشاعر العربي يمتلك أسلوب النظر من داخل الخطاب الشعري العربي الممتد من هذه العهود التي بدأ فيها انفتاح الحضارة العربية يتم على مستويات ثقافية وعرقية وحضارية متعددة، وجابهها الشاعر بعياراته الملائمة، فأنتج النموذج الشعري الثقافي العربي الملائم لعقلية الجمهور الأدبي الجديد من أعلى جهاز في الدولة، وإلى الجمهور العادي الذي يزجي وقته بالفن الجميل.

وإذا انطلقنا من قول محمد بازي عن مكونات العنوان المعرفية: «وعندما يصل العنوان إلى المتلقي، فإنه يعامل قراءة وفهما بكيفيات مختلفة حسب الوضع الاعتباري لكل قارئ وأغراضه من القراءة. وبوسع المهتم أن يلاحظ أن العنوان لا يقصد به فقط العنوان المركزي للكتاب؛ إذ هناك ما نسميه العنوان الفرعي، وهو إشارة أو إشارات لغوية تحدد بدقة موضوع الكتاب، فداخل

1. عمر فروخ، أبو تمام: شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، ص12-13.
2. سعيد العوادي، حركية البديع، ص113.

الكل الشاسع الذي يحيل عليه العنوان المركزي، نجد تخصيصا لجانب من جوانب الموضوع، أو مسألة خاصة أو نموذج بعينه. هو إذن عنوان ثان يحد من شساعة أفق التصور الذي يخلقها العنوان الرئيس»[1]، فسنستنتج أن عنوان الكتاب يسعى إلى تلخيص حمولته المعرفية المرتقبة، والتي هي تصور لقراءة جديدة لأساليب البديع التي استدعت حضوره في الخطاب الشعري أسباب متعددة طرحت على الخيال والفكر، وأطرتها الرغبة في التجاوب مع غالبية الجمهور الأدبي. ويعمل الأستاذ سعيد العوادي على جعلها ذاكرة الحداثة الشعرية العربية ومناهج مقاربتها.

II. وإذا كانت هذه الإطلالة على العنوان تشي بعظم المسؤولية في تناول موضوع البديع باعتباره يتناول قضية التجديد في الشعر العربي، فإننا إذا انتقلنا إلى تفحص تصدير محمد زهير للكتاب وجدناه بدوره يستشعر جسامة تناول موضوع البديع في البلاغة العربية مركزا على عبارة الصعوبة في تقييم مجهود الباحث، والذي سنقف على مقتطفات من كلامه لنجلي ذلك؛ حيث قال: «باختياره البحث في شعرية البديع، يكون الأستاذ سعيد العوادي قد راهن على المسلك الصعب في بحث قيم أسلوبية راقية، ذات نفاذ إشعاعي أفقي وعمودي، في بنية النص الأدبي، حتى ليمكن القول إن إبداعية النص الشعري تتوقف على بديعيته أساسا. فالقيمة البديعية قيمة حيوية في تشييد شعرية النص الشعري، باعتباره بناء لغويا فنيا،تتضافر في نسيج شعريته عناصر تخييلية وإيقاعية وأسلوبية. وللبديع في كل هذا تمظهرات وسريانات... والشعر شعر بمقوماته الجمالية أولا، فهي ماؤه وإهابه، والانبثاق الضوئي المساور لكيانه الجاذب المدهش، الموحي بالمعنى، والمنفتح على معان ممكنة، يستدرج إليها بفائق صنعه. والبديع في هذا الصنع يقع في المركز من الإبداعية الشعرية؛ لأنه بؤرة تقاطع التخييلي واللغوي والإيقاعي... فهو حاضر بالفعل أو القوة، أو بهما معا، في كلية النص الشعري المتوقفة فرادته على ارتقاء تبديعه...»[2]. ويذكرنا هذا بمفهوم البديع المرادف لكلمة بلاغة في الدراسات التذوقية العربية القديمة، والتي كانت فيها البلاغة والبيان والبديع مصطلحات مترادفة، والتي تنظر إلى البديع أو علم البديع نظرة ترادفية وتكاملية وتراجعية، عما آلت إليه مصطلحات هذا العلم نحو نظرة القدماء الموحدة في بنية النص الأدبي، فهي ترادف البلاغة في شمولها، وترجع إلى نظرة الجاحظ الكلية للبلاغة، كما أنها تتكامل في الأسلوب مع كل مصطلحات البلاغة والفصاحة[3]، والتي لم تكن تختلف عن كلمة البيان التي وصفها الجاحظ بكونها «اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير؛ لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام»[4].

1. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية،التشكيل ومسالك التأويل،ص.17.
2. سعيد العوادي، حركية البديع، ص13.
3. علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن،ص491.
4. الجاحظ، البيان والتبيين، ج1،ص71.

هذا المعنى العلمي للبلاغة نجد شبيها له عند باحث معاصر يرى أن الاستخدام المعاصر لكلمة بلاغة يأتي باستعمالين متعارضين:

1. فهي تعني جمال الكلام،فإنا نصف كلاما بكونه بليغا حينما يوجه عناية خاصة إلى الأداة اللغوية في ذاتها ولحسابها دونما عناية بنفس القدر بباقي المكونات النفسية والمنطقية والتاريخية والإيديولوجية، وتترادف البلاغة بهذا المعنى مع كلمة أدب بمعناها المعاصر.كما تترادف مع ما يطلق عليه رومان جاكبسون الوظيفة الشعرية.

2. وتعني كلمة «بلاغة» كل كلام يضطلع بمهمة الإقناع لا الإمتاع وحسب. وتسخر لأجل هذه الغاية كل الإمكانيات الفكرية والعاطفية واللغوية لأجل بلوغ هذا المرمى. وواضح أن الأداة اللغوية لا تصبح غاية في ذاتها على غرار ما لاحظناه في البلاغة بمعناها الأول.إنها مجرد أداة لغاية تتعالى عليها وهي غاية الإقناع. والكلام الذي يحقق هذه الغاية يسمى بليغا، ولو لم يكن يعتني بجمالية العبارة؛ أي: ولو لم يتقيد بالبلاغة بمعناها الأول... وهكذا، فإن هذا المعنى يتطابق مع الخطابة خاصة والإقناع عامة...».[1]

إن هذه الإشارات توصل الباحث حتما إلى التساؤل عن الانشغالات المعاصرة للبلاغة بماذا تعنى وأين تتحرك، وذلك لكثرة ما نجد من النصوص المساهمة في تكوين رؤية الباحث، وفي تحقيق النتائج التي تطل علينا من خلال عنوان كتابه، والتي برهنت على حضور البديع مكونا للنص الأدبي، وليس محسنا فيه. ويبدو أن ذلك قد أوقفنا على أن البلاغة المعاصرة تعنى بدراسة المحسنات عامة، وهذه تتوزع إلى أربع مستويات:

« أ. الصور اللفظية وتتعلق بالمادة الصوتية للغة كالقافية مثلا والتجنيس، والإشباع والتدوير...إلخ.

ب. الصور المعنوية أو المجازات المرسلة والاستعارات والكنايات والتشبيهات.

ت. الصور التركيبية وأمثلتها هي التقديم والتأخير أو القلب والحذف والزيادة والاعتراض.

ث. الصور الفكرية وهي تتعلق بعلاقة القول بالباث كالسخرية مثلا، وقد تتعلق بعلاقة القول بالمرجع أو بالموضوع كالتمثيل أو الأليكورية»[2].

وليس من شك في أن تأكيد محمد زهير في تصديره للكتاب على كون البديع مكونا بنائيا عضويا، ليفسر رغبة سعيد العوادي في النظر إلى مصطلحات البديع باعتبارها وسائل منهجية لدراسة الخطاب الشعري لدى هؤلاء الشعراء السبعة، الذين درس وظيفة البديع في أشعارهم باعتبار هذا

1. فرنسوا مورو، البلاغة،المدخل لدراسة الصور البيانية، ص5.
2. نفسه،ص8.

الأخير ترسانة من المصطلحات البلاغية التي عرفت حركة انتشارية في نسيج الخطاب العربي بعدما كان الفضاء العام الذي يؤطر ها هو ما عبر عنه ابن المعتز بقوله :»ولذلك فإن بشارا ومسلما وأبا نواس، ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن،ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه،وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرأت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع،و كان يستحسن ذلك منهم في البديع إذا أتى نادرا»[1].

وكما هو واضح فإن ذاك جاء في سياق التحولات التي عرفها الخطاب الشعري العربي في القرن الثاني الهجري، السابع الميلادي، يقول يوسف خليف عن شيوع ظاهرة التجديد في القصيدة العربية خلال القرن الثاني: «إن هذا القرن شغل بقضية أدبية ضخمة، وهي قضية التجديد في القصيدة العربية للخروج بها من إطار الكلاسيكية الجديدة التي شهدتها القصيدة الأموية إلى إطار جديد تكون فيه قادرة على التعبير عن المجتمع الجديد الذي بدأ يظهر مع مطالع هذا القرن وتصوير اتجاهاته الجديدة التي لم يكن يعرفها مجتمع القرن الأول،وقد شغل شعراء هذا القرن الثاني بهذه القضية، وراحوا يحاولون تطويع القصيدة العربية مضمونا وشكلا لتكون قادرة على الوفاء بحاجات المجتمع الجديد، واستطاع شعراء هذا القرن الكبار:بشار، وأبو نواس وأبو العتاهية أن ينجحوا في هذه المحاولة، وأن يرسوا تقاليد القصيدة العباسية الجديدة»[2]. وأما «القرن الثالث فشغل بقضية أدبية ضخمة أخرى بدأت إرهاصاتها في القرن الثاني، واستكملت مقوماتها الفنية في هذا القرن، قضية الصراع بين القديم والجديد، بين المحافظين من أصحاب عمود الشعر، والمجددين من مدرسة البديع، وهي القضية التي مثلها قطبا الصراع المتنافران فنيا: أبو تمام رأس مدرسة البديع، وزعيم المجددين في هذا القرن، والبحتري زعيم المحافظين فيه، ورأس أصحاب عمود الشعر».[3]

ولذلك فقد ركز محمد زهير في تصديره للكتاب على مناخ الصراع الثقافي في واقع الشعرية العربية آنئذ مبينا أثره على الشعراء السبعة قائلا: «ويضاعف من هذه الصعوبة أن المتن الشعري، الذي اشتغل عيه الباحث سعيد العوادي، متن أساس لشعراء رؤوس في حركة البديع،أو حركة البديعية في تاريخ الشعر العربي... وهي حركة من أهم ما تميزت به، وعيها بأن الشعر العربي فن، قبل كل شيء...فتركيزها على القيم الفنية كان حركة عميقة في أفق وعي الشعر بذاته؛ أي بكونه شعرا، لا تنفصل مساحة الفن فيه عن مساحة التدليل، فالإبداع فيه بلاغة والبلاغة إبداع، ومن ثمة

1. ابن المعتز، البديع،ص15-16.
2. يوسف خليف، تاريخ الشعر في العصر العباسي،ص7.
3. نفسه، ص7.

فلا مجال في تبديع الشعر للفصل بين تبديع اللفظ وتبديع المعنى، ولا مجال لعد التبديع مجرد تحسين وتطرية، يستكمل الشعر بهما هندامه ويحلي قوامه... فالبديع خلاف هذا، مكون بنائي عضوي، وقيمة شعرية أساسية في بلاغة النص»[1]. ومن أجل ذلك نوه الناقد بالبديعية معتبرا إياها البدرة التي تحمل استمرارية التجديد في الشعر العربي؛ إذ «لا يمكن تصورها اليوم إلا منفتحة موصولة ممتدة في مسارات وتطورات الأدبيات والأسلوبيات والشعريات الراهنة، وذلك في تواشج متنافذ منتج، يمد الظاهرة المبحوثة بما يخصب النظر إليها، ويوسع الآفاق في بحثها ومحاورتها... وهو ما لم يكن ليغيب عن هذا البحث، وقد راهن على قراءة وتأويل بديعية المتن الشعري الذي اختاره بجهازه البديعي الموروث متواشجا بمكتسبات بلاغية وأسلوبية معاصرة، فتنتج الدلالة من خلال القيمة الجمالية، وتنتج الجمال متناصرا مع إنتاج الدلالة..»[2].

إن هذا المحور رئيس وأساسي في تقييم هذا العمل، بالنظر إلى أزمة الشعر العربي المعاصر من زاوية بحثها عن اللغة الشعرية الدالة على مخيلات الشعراء وانشغالاتهم في ظل الشروط التاريخية والحضارية والاجتماعية المعقدة؛ حيث «إن حركة البديع في الشعر العربي، تعد من أهم حركات التجديد المرتقية بالشعر مفهوما وإنجازا، على أساس من طبيعته الشعرية. وهذا ما يجعل نتاج هذه الحركة مجالا خصبا لبحث لغة الشعر أسلوبيا، وبحث تكاوينه التصويرية تخييلا، وبحث أثر هذا الصنيع البديعي في النص وفي تلقيه وتحفيز فيض إيحاءاته وتدليلاته... وفي مجال هذه الأبعاد المتعالقة المرتبطة عضويا تحرك بحث الأستاذ سعيد العوادي، فتعددت موارد تمثيلاته في أطر فصول البحث، بما يدل على اغتناء وقيمة الرصيد البديعي في الشعر العربي وأهميته، بل ملحاحية إعادة قراءته وفق مقتضيات القيمة الشعرية بعيدا عن الإسقاطات والأحكام المعيارية الجاهزة، التي تهون من شأنه...»[3].

III. تحدث عباس أرحيلة عن مقدمة الكتاب في أحد بحوثه فقال:»ومن وظيفة المقدمة أن تربط القارئ بالكتاب بشكل مباشر،وتكشف عن مضمونه وأهميته وغاية صاحبه،وعن نظرة مؤلفه لمشروعه في إطار مجاله،وتحمل للقارئ إفادات وتوجيهات،يستطيع من خلالها أن يضع بها الكاتب في إطاره العلمي والتاريخي،ويقف على منهجه ومحتوياته،ويعرف بها مكانة مؤلفه. وأستطيع أن أقول إن لها وظائف أربع: وظيفة الإخبار؛ إذ أنها تنبئ عن المقصود، فتضع القارئ في الوضع المناسب لاستقبال الكتاب. ووظيفة التوجيه (المنهج، التصميم وتحديد محتويات الكتاب إلى جانب حضور النزعة التعليمية لتوجيه الفكر والسلوك)، ووظيفة الكشف (عن طبيعة العمل وظروف إنتاجه ونوعه)، ووظيفة الاستدراج (ربط القارئ بمشروع الكتاب قصد فهمه. وقد تراهن المقدمة

1. سعيد العوادي، حركية البديع، ص13.
2. نفسه، ص15.
3. نفسه، ص15.

على نتيجة البحث، فتصبح بمثابة افتراض أو أساس ينطلق منه الاستدلال، فتقترب من المقدمة المنطقية»[1]. وبرجوعنا إلى مقدمة كتاب «حركية البديع» لنقرأ التصور العام للبحث والخطوات المنهجية التي تقوده، نصبح أمام تصور ناضج لحركة البديع، فهو لا يدعي إضافة مصطلحات بديعية جديدة، بقدر ما يشتغل على الموجود منها بطريقة القراءة الجديدة للمعرفة، قوامها الاعتماد على المنطلقات النظرية والمفاهيم العلمية، التي أنتجها الفكر اللغوي والبلاغي والدراسات النقدية والأسلوبية، وغايتها بيان قدرة البلاغة العربية في استجلاء الظواهر المكونة للنصوص الأدبية العربية،كما يبدو من قول الباحث: «وفي غمرة هذا الانشغال ألفينا أنفسنا ملزمين بالقيام بعمل مركب يجمع بين قراءة جديدة لعلم البديع تخرجه من حلقة التحسين إلى أفق التكوين، مما دفعنا إلى تنظيمه خارجيا في بنيات جامعة تلم شتاته عوض تقسيمه إلى لفظي ومعنوي، وتمحيصه داخليا من خلال تتبع المصطلحات، ومعاينة اختلاف البلاغيين إزاءها، ومناقشتهم فيها للخلوص إلى نظرة تستهدف الموضوعية والعلمية ما أمكن إلى ذلك سبيلا»[2].

وبالتالي، فإني لا أعتبر نص أبي هلال العسكري السابق يغيب عنا في هذا السياق، خاصة إذا أتممنا جزءا فيه يركز على دور البلاغة في تطريز النص الأدبي العربي، وأن من يجهل ذلك، أو تنقص معرفته فيه كان ذلك مما يغمز في فهمه وتذوقه للأساليب الأدبية ودورها في التواصل والإقناع، «فلهذا العلم فضائل مشهورة، ومناقب معروفة، منها أن صاحب العربية إذا أخل بطلبه، وفرط في التماسه، ففاتته فضيلته، وعلقت به رذيلة فوته، عفى على جميع محاسنه..؛ لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيد وآخر رديء، ولفظ حسن وآخر قبيح، وشعر نادر، وآخر بارد، بان جهله، وظهر نقصه. وهو أيضا إذا أراد أن يصنع قصيدة، أو ينشئ رسالة، وقد فاته هذا العلم، مزج الصفو بالكدر، وخلط الغرر بالعرر، واستعمل الوحشي العكر، فجعل نفسه مهزأة للجاهل وعبرة للعاقل. وإذا أراد أيضا تصنيف كلام منثور، أو تأليف شعر منظوم، وتخطى هذا العلم ساء اختياره له، وقبحت آثاره فيه، فأخذ الرديء المرذول، وترك الجيد المقبول، فدل على قصور فهمه، وتأخر معرفته وعلمه. وقد قيل: اختيار الرجل قطعة من عقله،كما أن شعره قطعة من معرفته وعلمه»[3].

وهذا ما ركزت عليه آنفا في اعتبار البديع هو علم البلاغة، وأنه النواة التي تحمل بذرة التجديد في الشعر العربي باستمرار، «ومن الدال هنا، أن ثمة من أطلق تسمية علم البديع على عموم مباحث البلاغة، باعتبار أن ليس هناك من بلاغة دون تبديع، أو دون أسلوبية راقية...»[4].

1. عباس ارحيلة، (مقدمة الكتاب في اللغة والاصطلاح)،مجلة جذور،السنة الخامسة، شوال 1424، دجنبر 2002،العدد 11،ص322-323.
2. سعيد العوادي، حركية البديع، ص 18.
3. أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 1-3.
4. سعيد العوادي، حركية البديع، ص 16.

وقد استعرض سعيد العوادي في مقدمة كتاب «حركية البديع»، دواعي التأليف، والتي تتصل ببحثه السابق: «البديع بين تعدد الأسئلة والاشتغال النصي إلى نهاية القرن الهجري الرابع»، والذي وجهه «لدراسة متن شعري عرف لدى القدماء والمحدثين على السواء ب»شعراء البديع»، والذين شكلوا حركة شعرية تنتظم في سبعة شعراء فطاحل لهم قيمة جليلة في الشعرية العربية القديم، وهم: بشار بن برد 168 هـ، وإبراهيم بن هرمة 176 هـ، ومنصور النمري 192 هـ، وأبو نواس 198هـ، ومسلم بن الوليد 208هـ، وكلثوم بن عمرو العتابي 220 هـ، وأبو تمام 231 هـ»[1]، كما لم يفته التعريف بالخطوات المنهجية والخلفيات المعرفية التي تؤطر عمله، وبأهداف دراسة البديع في هذا المتن الشعري قائلا: «وآثرنا أن نكشف في هذا المنجز الواسع عن تجليات البديع وانشغالاته، متجاوزين تلك الدراسات التي عنيت باستقدام الشعر ليملأ خانات المصطلحات البديعية وتفريعاتها كما سطرها علماء البديع، وهو ما يسميه امبرطو إيكو»باستعمال النص»، وبدا لنا هذا الأمر جليا في دراسة ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين «لمحمد الواسطي، وهي الدراسة الأكاديمية الوحيدة التي تناولت أربعة شعراء بديعيين. ومع أنها وفقت في اختيار التمثيلات الشعرية والظواهر البديعية، إلا أن جهدها كان أقرب إلى بلاغة الرصد منه إلى بلاغة التوظيف، التي من شأنها أن تجلي القيمة الجمالية الداخلية للشعر البديعي. وترسمنا خطاها التي وفقت فيها، فحاولنا عكس هذا المسلك في الدراسة، مستفيدين من نظرات ثاقبة في الأسلوبية، أسعفتنا أن نجعل النص هو الذي يبحث عن أدوات قراءته ومنافذته، فانتهى بنا هذا الإجراء إلى التركيز، أساسا على الوظيفة وتشكلاتها بدل الارتكان إلى البنية وتفريعاتها»[2].

يعنى سعيد العوادي في بحثه، كما يبدو من خلال هذه المقدمة، بالاشتغالات الأسلوبية للبديع، مبرزا أن السعي لتحقيق ذلك قد تم من خلال أسئلة عديدة، أعرضها مرتبة كالتالي، لتكون وسيلة من وسائل الغوص عن الجانب الأسلوبي في القراءة المنهجية للنصوص الأدبية:

1. أسئلة المدخل: وعبر عنها الباحث بقوله: «ماهي التحديدات الأولية لمصطلح البديع؟ وكيف تشكلت مساراته الكبرى؟ وبأي كيفية يمكننا الخروج من دراسة البديع من المعيار الكمي التقليدي إلى المعيار الكيفي الأسلوبي[3]؟ ويلاحظ الدارس في هذا المدخل أن الباحث عمل على البحث على العلاقة بين النص والقارئ من خلال تعريف مصطلح البديع،كما انفتح من خلال هذا التحديد على مسارات البديع، والتي ناقشها من خلال مسارين: المسار الفني الذي تتبع فيه الدارسون الوجوه الجمالية والبلاغية في أساليب القرآن والشعر، هذا المسار الذي لم يتوقف على الرغم من المنافسة القوية للمسار العلمي الذي نظر فيه إلى البديع علما مستقلا عن علمي المعاني

1. نفسه، ص17.
2. نفسه، ص 18.
3. نفسه، ص 18.

والبيان. ودرس الباحث خلال هذا المسار البديع بين التحسين والتكوين، وآنئذ أوشك على القول بأن النظر إلى البديع محسنا بديعيا قد عمل على تشويه ملامحه الفنية؛ حيث «ساهمت النظرة التحسينية التي رافقت علم البديع في حجب قيمته الجمالية البنائية لدى دارسي الأدب، الذين أحسوا في اشتغاله النصي جمالا ما، لكن تمكن تلك النظرة من النفوس جعلهم في أحسن الأحوال يصفون حسنه وصفا خطابيا إنشائيا لا يضيف جديدا يذكر، سواء لعلم البديع أو الشعر»[1]، بينما حضر البديع «تكوينيا في النص الشعري، ليساهم مساهمة فاعلة في بناء جماليته وإحكام شعريته..»[2]، في تحليل الباحث، وفي الدراسات العلمية التي عاد إليها. والملاحظ أن الباحث قد وقف عند بعض الدراسات التي تناولت البديع وأهم مواصفاتها، «فأطروحة محمد الواسطي الموسومة ب» ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: دراسة بلاغية نقدية «من الدراسات الجامعية التي قاربت ظاهرة البديع من خلال نصوص أربعة شعراء مرموقين، متجاوزة كل الدراسات السابقة التي تكتفي بالوقوف عند هذا الشاعر أو ذاك، فضلا عن ملامستها لعدد من السمات الجمالية لبعض شعراء البديع...»[3]، ويرى الباحث أن هذه الدراسة لم تستوعب شعراء البديع جميعا،كما أنها نظرت إلى البديع على أنه شبكة من الظواهر البلاغية تفرض على النصوص دون مراعاة خصوصياتها الشعرية. «وبناء على ما سبق، يظهر أن البحث في شعراء البديع ما زال يحتاج إلى دراسة متأنية تروم اكتناه الخصائص الجمالية للأسلوب البديعي لدى هؤلاء الشعراء، مضيفة إليهم شعراء آخرين ليكتمل صرح حركية البديع في الشعر، وتكون الغاية، فعلا مقاربة خصائص البديع في اتجاه شعري من السفح إلى القمة. مستهدفة الإنصات المرهف، فلا تكثرت بالظواهر البديعية في حد ذاتها بقدر ما يهمها اشتغالها داخل تلك الأشعار لكي يكون منحى الدراسة غوريا عموديا. ولئن تقاطع البحث مع هذه الدراسة في بعض مادتها وظواهرها البديعية، فإنه رام مقاربة تشغيلاتها الوظيفية، وهو ما كان هامشيا في الدراسة السابقة»[4]. وحيث كان الأمر كذلك، فإن الباحث انتقل في دراسته لقراءة البديع من زاوية الكيف إلى بيان أهمية التناول الأسلوبي للبديع. وقد ردد في هذا السياق قول صلاح فضل عند حديثه عما يمكن أن تفعله الأسلوبية بالنسبة للأشكال البديعية، مركزا على أمرين: «أولهما رد تكاثرها التصنيفي ونماذجها العديدة إلى الأبنية الرئيسية الممثلة لها (...)، وثانيهما: استخلاص وظائفها الجمالية من تحليل النصوص ذاتها، مع استبعاد فكرة البديع ومصطلحه باعتباره زينة تضاف للكلام؛ لأنها أبنية يتركب منها ذلك الكلام ذاته»[5]. وخلال ذلك نبه على الجوانب التي استفادت منها دراسته من علم الأسلوبية، خاصة فيما يرجع إلى «إرجاع مصطلحات

1. نفسه، ص 31.
2. نفسه، ص 31.
3. نفسه، ص35.
4. نفسه، ص39-40.
5. نفسه، ص42.

البديع المتكاثرة إلى ثلاث بنيات ناظمة، هي: التوازن والمفارقة والحجاج»[1]، بدل تصنيفه إلى لفظي ومعنوي، مشيرا إلى أثر ذلك في عملية القراءة للبديعية في الشعر العربي.

2. أسئلة الفصل الأول: واستهلها الباحث بقوله: «ألا يمكن قراءة تاريخ الأدب العربي انطلاقا من رؤيتي البيان والبديع؟ وإذا اعتبرنا شعراءنا يصدرون عن رؤية بديعية،فما هي عناصر هذه الرؤية؟ ثم كيف تتحقق شعريا؟ وإذا كان شعراء البديع يهدفون إلى الاعتراض والاقتراض في الآن نفسه. فكيف يعارض هؤلاء الشعراء الشعر السابق عليهم تفكيرا وتعبيرا؟ ثم كيف يقترضون منه دون أن يقعوا في وهدة الاجترار والمعاودة؟ وهل هناك من دور فاعل لظواهر البديع في هذا الاقتراض»[2]. ويلاحظ القارئ بعد المتابعة لهذا الفصل العرض المنهجي لرؤيتين مختلفتي،ن بل متصارعتين تتحكمان في تاريخ الشعر العربي: «رؤية بيانية تصدر عنها الكثرة الكاثرة من الشعر العربي قديمه وحديثه، ورؤية بديعية تشكلت في أثناء انعطافتين من تاريخ الشعر العربي، انبلجت الأولى في القرنين الهجريين الثاني والثالث باعتبارها حركة شعرية، فيما استغرقت الثانية عصرا بأكمله، يمتد في سبعة قرون يسميه كثير من الدارسين «عصر الانحطاط»...»[3]. وعالج الباحث في أثناء ذلك ما لاقته الرؤية البديعية من الغبن في غياب خطاب نقدي يحتضنها على غرار الرؤية البيانية، لكن ذلك لا يعني أن الرؤية البديعية لم تنتج نظريتها الأدبية من خلال تعاقد شعرائها على إنتاج قصيدة ثلاثية الأبعاد (1- القصيدة الرفض. 2- القصيدة/ الفكر. 3- القصيدة/ الإتقان)[4]. وختم الباحث هذا الفصل بخلاصة تركيبية أشارت بإيجاز إلى خصائص هذه الحركة التجديدية في الشعر العربي، وجها لوجه مع شعراء الرؤية البيانية بعدما عالج في ثنايا الفصل العلاقة بين الرؤية والإنتاج الشعري من جهة، وعلاقة التجديد بالاقتراض والتواصل مع الذاكرة الشعرية من جهة أخرى[5].

3. أسئلة الفصل الثاني الذي خصص لبحث اشتغال الجناس والتصدير والمماثلة في شعر الشعراء السبعة، وقد صدرت هذه الأسئلة بنفس التؤدة والرزانة، التي نجدها في الأسئلة السابقة، ومنها: «ما علاقة التوازن بالبديع؟ وكيف تنجلي الكثافة الصوتية في جناسات شعراء البديع؟ وما هي الوظائف الدلالية والنفسية لهذه الكثافة الجناسية؟ ثم كيف تشتغل المواقع في تصدير شعرائنا؟ وما هي الغايات الدلالية التي ترمي إليها؟ ثم ماهو دور التوازنات الصوتية والتركيبية في المماثلة التي

1. نفسه، ص42.
2. نفسه، ص19.
3. نفسه، ص48.
4. نفسه، ص47-66.
5. نفسه، ص66-118.

يستخدمها شعراء الحركة؟ وأي أهداف دلالية ترومها هذه المماثلة،وأخيرا، هل يتظافر الصوت والدلالة في بناء توازنات شعرية تحقق خصوصية وامتيازا؟»[1].

4. أسئلة الفصل الثالث، الذي عالج كيفيات توظيف الشعراء السبعة لأسلوبي الطباق والمقابلة، ومنها: «كيف وظف البديعيون أسلوب الطباق في منجزهم النصي؟ وماهي الإفادات الجمالية التي يمكن استشفافها من هذا المنجز، إذا قاربنا الطباق من جوانب لونية أو حركية أو نغمية؟ وكيف تنجلي شعرية المقابلة إذا عرضنا إليها من أبعاد اتفاقية أو افتراقية أو متوازية؟»[2].

5. أسئلة الفصل الرابع، وكان موضوعه البحث في أساليب الحجاج لدى هؤلاء الشعراء والوظائف المختلفة التي أدتها، واختار الباحث تتبعها من خلال أسئلة عديدة، منها: «كيف يمكن الجمع بين الأسلوبية والحجاج في شبكة واحدة؟ وبأي طريقة يستعمل هؤلاء الشعراء الحجج الصناعية؟ وكيف يوفقون بين جمال الإمتاع وجلال الإقناع؟ ثم بأي كيفية يستقدمون الحجج الجاهزة؟ بل ما هي الإمكانات التي يمكن توظيفها لصهر التناص والسرقات والحجاج في أتون بوتقة واحدة؟»[3].

وإذا كان الباحث قد جمع في هذه الأسئلة دلائل قراءة الكتاب، فإنه كذلك لم يتوان في شد القارئ إلى مركزية البحث في موضوع البديع لدى هذه الحركة المختارة من شعرائه، والتي تتمثل في سؤال موجه لرؤية الباحث ولاجتهاده في ابتكار دور الرؤية البديعية في المنجز الشعري العربي، حين استدعته الشروط التاريخية إلى أن يتعقد وتتشعب تضاريسه الفكرية، تشعب الحياة العربية نفسها، وتمثل هذا السؤال المؤطر للكتاب في قول الباحث: «هل تعاقد جماعة من الشعراء، يشكلون حركة شعرية قائمة الذات، على طريقة واحدة في النظم هو تعاقد ناتج عن صدفة وحالة اعتباط، أم أنه طريقة خاصة في التفكير والتعبير على حد سواء؟».[4]

وهكذا يبدو أن طرح هذه الأسئلة بهذه الصيغة تعطي للدارس المتفحص مفاتيح ولوج الكتاب من أجل تتبع نتائجه، وبالتالي الحكم على قيمته في إطار الرؤية التي يفصح عنها الباحث في بناء هذا الكتاب عن حركية البديع في الخطاب الشعري.

إن الدخول إلى هذا الكتاب حقيق أن يفتح لنا الباب على قضية يعبر عنها بأزمة المنهج في قراءة النص الأدبي، وإن مما ينبغي أن يشجع عليه الباحثون هو إنتاج المناهج اللصيقة عضويا بمراكز إنتاج النصوص الأدبية الفكرية والبيئية، ذلك أن المطلع على الكتاب يقفعلى ترسانة من

1. نفسه، ص19.
2. نفسه، ص19.
3. نفسه، ص19.
4. نفسه، ص19.

الأسس والمصطلحات، التي شكلت فيما مضى دعائم العمل النقدي التراثي ومرتكزا ته النظرية في الممارسة النقدية. هذه الممارسة التي تميزت بالنضج في التاريخ الثقافي البشري على حد قول الباحث الفلسطيني يوسف سامي: «إن تاريخ البشرية الثقافي لا يعرف إلا نقدين أدبيين ناضجين: النقد الأدبي في الثقافة العربية التراثية، والنقد الأدبي في الثقافة الأورو-أمريكية الحديثة، ففي الهند والصين القديمتين لايقع المرء إلا على فتات نقدي وكفى، وان كان هذا الفتات ذا شأن خطير دون ريب، وفي الدائرة اليونانية الرومانية لم تزد الحركة النقدية عن إنتاج بضع كتابات نقدية أبرزها ثلاث: الشعر لأرسطو، والشعر لهوراس، والسامي للونجينوس، ومع ظهور العرب فقد صار النقد الأدبي إيقاعا ثقافيا غزيرا من جهة، ومتنوعا من جهة أخرى، أو قل صار حركة ثقافية من حركات الثقافة الكثيرة الوجوه، ولأول مرة في التاريخ يظهر الناقد المتخصص بالنقد الأدبي»[1].

ولا محالة، فإن العرب كانوا يستفيدون في كل مرة من اللقاءات الحضارية والثقافية مع الأمم والشعوب الأخرى، مما عمق رؤيتهم العلمية للقضايا المعرفية المختلفة، ورسخ فلسفتهم المنهجية في الكشف عن الحقيقة العلمية في كافة مجالات النشاط الفكري.

ويبدو أن ذلك ما سيؤهلنا لننتقل إلى خاتمة كتاب «حركية البديع في الخطاب الشعري» من أجل التركيز على هذه القضية، والتي جعلها الباحث تتفرع إلى أسئلة شتى في نهاية البحث، قائلا: «ألا يمكن أن يجد تحليل الخطاب العربي سنده النظري، وأصل امتداده في مباحث علم البديع وإشكالاته بدل اجترار فج للنظريات الغربية دونما وعي أحيانا، بالمسافة الحضارية التي تربط المرسل الغربي بالمرسل إليه العربي»؛ إذ يستنتج الدارس من كل ذلك أن النتائج والخلاصات، التي توصل إليها الباحث في أثناء إجاباته عن مختلف الأسئلة المطروحة في جل فصول الكتاب وأجزائه كانت تهتدي بهذه النظرة في قراءة الخطاب الأدبي العربي، وساهم الاطلاع على الإنتاج العلمي في التراث العالمي، وفي الثقافة المعاصرة في بلورة هذه الاستنتاجات، وفي تكوين رؤية الباحث في النظر إلى البديع، مما يؤهله لكي يكون نظرا أكاديميا لدى الباحثين، المتطلعين إلى قراءة الشعرية العربية في إطارها الصحيح باعتبارها تعبيرا عن رؤية الشاعر للكون (رؤية بيانية أو بديعية).

1. يوسف سامي اليوسف، النقد العربي: آفاقه وممكناته، مجلة الوحدة(عدد خاص عن النقد والإبداع العربي)، س5، ع49، تشرين الأول، (أكتوبر) 1988، ص10.

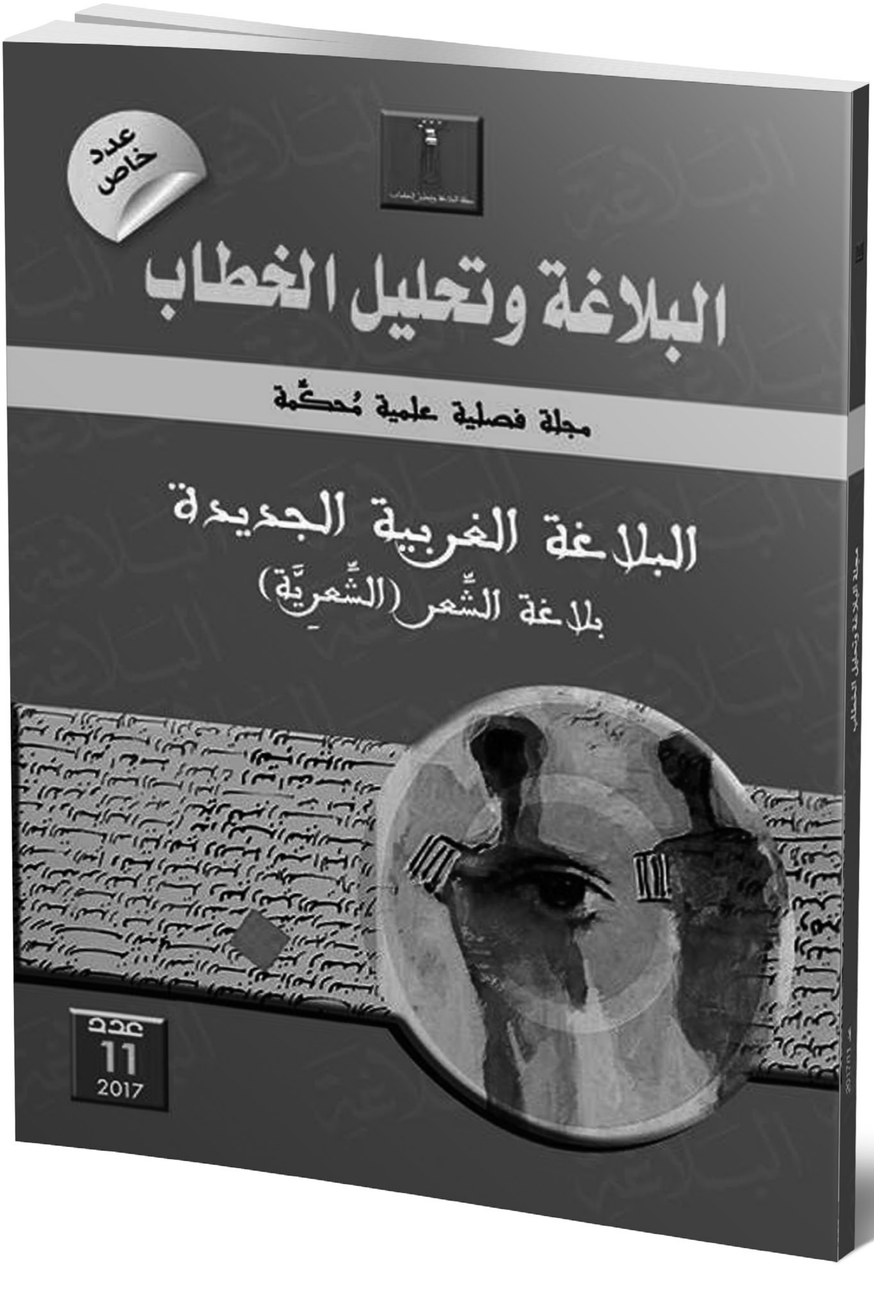
المصادر والمراجع

1. الكتب

- إبراهيم أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول، دار الفكر العربي، القاهرة.
- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربي، ط1/ 1952م.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الجاحظ، بيروت.
- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1/ 2014م.
- فرنسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، مطبعة فضالة، المحمدية، ط1/ 1989م.
- عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، ط2/ 2007م.
- علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة أطروحات، رقم 42.
- عمر فروخ، أبو تمام: شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2/ 1986م.
- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط/ 2012م.
- ابن المعتز، البديع، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر/ 1945م.
- يوسف خليف،تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة، القاهرة.

2. المجلات

- حوليات كلية اللغة العربية، العدد13/ 1990م.
- جذور، العدد 11/ دجنبر 2002م.
- الوحدة (عدد خاص عن النقد والإبداع العربي)، العدد49/ أكتوبر 1988م.


عدد خاص
البلاغة وتحليل الخطاب
مجلة فصلية علمية مُحكّمة
البلاغة الغربية الجديدة
بلاغة الشّعر (الشّعريّة)
عدد
11
2017

الاشتراك في ثلاثة أعداد

■ داخل المغرب

- اشتراك الطلبة: 130 درهما
- اشتراك الأفراد: 200 درهما
- اشتراك المؤسسات: 380 درهما

■ خارج المغرب

● نسخ بالبريد الإلكتروني

1- للأفراد: 20 دولار

2- للمؤسسات: 30 دولار

● نسخ ورقية

1- للأفراد: 40 دولار

2- للمؤسسات: 70 دولار

الاشتراك التشجيعي: غير محدد

تؤدى مختلف الاشتراكات بواسطة:

-حوالة بريدية باسم مدير المجلة

-شيك، أو تحويل إلى الحساب البنكي الآتي: 1050C000301361 وكالة التجاري وفا بنك، المغرب العربي «د». أوداد اوجيه. القنيطرة. المغرب.

طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

المساهمون في العدد :

- إبراهيم نادن
- أحمد الجرطي
- أحمد السعيدي
- إدريس الخضراوي
- حافظ إسماعيلي علوي
- عبد الحق وفاق
- عبد الخالق عمراوي
- عبد الغني حسني
- عبد الواحد المرابط
- عثماني الميلود
- غسون رضا
- محمد فايد
- محمد خرماش
- محمد مساعدي
- امحمد الملاخ
- نادر كاظم
- هيفاء فريح
- يحيى بن الوليد

الملف المقترح للعدد القادم :

- المصطلح النقدي

الثمن : 30 درهما